

Dana Arnold

Historia del arte: Una breve introducción

Lectulandia

En este libro concebido para el público general aficionado al arte y al estudiante que da sus primeros pasos en la materia, Dana Arnold proporciona un conocimiento básico sobre los aspectos fundamentales de la cultura visual. La obra aporta asimismo un análisis claro y conciso sobre los debates que existen dentro de la disciplina y permite al lector equiparse con las herramientas básicas necesarias para su estudio, cubriendo cronológica y temáticamente una gran variedad de cuestiones relacionadas con ella.

Con todo, el principal objetivo de estas páginas es expresar lo mucho que podemos aprender del arte, así como sugerir diversas vías para disfrutarlo cuando lo miramos o pensamos acerca de él, y también cuando comprendemos su relación con nosotros mismos.

Dana Arnold

Historia del arte

Una breve introducción

ePub r1.0
Titivillus 06.09.2024

Título original: *Art History. A Very Short Introduction. Second Edition*
Dana Arnold, 2020
Traducción: Carlos Caranci Sáez, 2021

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

Para NHK

Prefacio a la segunda edición inglesa

Este libro está concebido como una introducción a los problemas y debates que dan forma a la historia del arte y que surgen a partir de los asuntos centrales de los que se ocupa esta disciplina: identificar, categorizar, interpretar, describir y pensar sobre las obras de arte. Las maneras en que la historia del arte ha afrontado estos cometidos han ido cambiando a lo largo del tiempo: actitudes cambiantes en relación a los parámetros de la historia del arte y a cómo la historia puede interpelar a los motivos visuales, que han suscitado interrogantes acerca de cómo presentar la historia del arte visual de forma escrita y acerca de los límites que el lenguaje verbal impone a nuestra capacidad para ello. En los últimos años también se ha reconsiderado la relativa importancia, en el proyecto artístico, del rol del artista, del motivo y del espectador. Estos problemas han ido suscitando preguntas que son necesarias, y que tienen que ver con nuestro interés por la autoría, la autenticidad y por una progresión lineal determinada cronológicamente; estos elementos han conformado el canon tradicional de la historia del arte, el cual puede ser, sin embargo, solo un modo entre muchos de mirar, analizar e historizar el arte.

Debido a esto, las historias del arte tradicionales hacen hincapié en los periodos y los estilos, centrándose en la producción artística occidental, lo que puede dejar en la sombra otros enfoques —como el de ordenar las obras de arte en función de la temática—, o puede influir en la manera en que se analiza el arte de culturas de fuera de Occidente.

Este libro planta cara a esos modos tradicionales de ver y escribir sobre el arte. He seleccionado, además, ejemplos de diferentes momentos históricos y culturas para ilustrar aquellos asuntos que creo fundamentales para mi propósito: tratándose de una breve introducción, he sido selectiva a la hora de escoger las ilustraciones, así que las imágenes que empleo son significativas solo en la medida en que ejemplifican los problemas que analizo en relación con ellas. Vistas en su conjunto, las ilustraciones son representativas de la «alta cultura», es decir, del tipo de arte que esperamos encontrar en museos y

galerías; es este un material que nos permite investigar sobre la gran variedad de problemáticas sociales y culturales que son abarcadas por la historia del arte.

Empiezo por tomar en consideración la pregunta fundamental «¿qué es la historia del arte?», lo que me permite establecer una diferencia entre la historia del arte y la apreciación y la crítica de arte, así como atender a la variedad de objetos que suelen incluirse en esta disciplina y cómo estos han ido cambiando a lo largo del tiempo. A pesar de que el arte es un asunto visual, aprendemos sobre él por medio de textos, y expresamos nuestras ideas al respecto en su mayor parte por escrito, lo que produce una interacción entre lo lingüístico y lo visual que exploraré en el capítulo 2, en donde analizo de qué modo se han escrito las historias del arte en Europa y Norteamérica, y su efecto tanto en el objeto mismo de la disciplina como en los asuntos tratados por la historia del arte. Extraigo mis ejemplos de un arco temporal muy amplio, que incluye a Plinio, Vasari y Winckelmann, junto a textos más recientes de Gombrich, Greenberg, Nochlin y Pollock. Hablar sobre estos autores servirá para introducir lo que podemos esperar de la historia del arte si la contemplamos como una historia cronológica sobre grandes artistas masculinos occidentales.

Como parte de la segunda edición, he añadido un capítulo sobre la historia del arte en un contexto global, en el que abordo el desequilibrio entre diferentes enfoques occidentales sobre la historia del arte cuando son aplicados a objetos artísticos de fuera de su ámbito cultural y geográfico. El sesgo que presentan estas interpretaciones introducirá cuestiones sobre la importancia del canon en la historia del arte y sobre las maneras en las que vemos el arte no figurativo, primitivo y naíf.

La importancia de la galería o del museo —o, de manera más general, de las distintas formas de presentar la historia del arte— es abordada en el capítulo 4, en el que se dibuja un mapa de la evolución de las colecciones, desde el gabinete de curiosidades hasta el actual empresario mecenas y coleccionista privado. Desde la primera edición de este libro, la aparición de prestigiosos edificios, obra de arquitectos estrella, construidos para albergar las colecciones de arte, se ha convertido en un creciente fenómeno mundial: analizo su impacto en la presentación de la historia del arte y en cómo la entendemos nosotros. Además, en este capítulo analizo el impacto que la acumulación de los objetos tiene en la percepción de su valor y en las historias del arte, y cómo el hecho de escribir sobre ellos puede afectar a su «valor». Vuelve a aparecer en este capítulo la pregunta sobre el canon de la

historia del arte en relación a la capacidad de la galería o del museo para respaldarlo o rechazarlo. Presto especial atención a la importancia que tiene la identidad del artista, tanto en la exposición de la galería como a modo de respuesta a la pregunta «¿qué diferencia supone, a la hora de presentar la historia del arte, que el arte se presente al público como una exploración temática de un concepto o bien como una secuencia cronológica?». Esto también da cuenta de mi consideración sobre cómo las exposiciones *blockbuster*, exposiciones rompetaquillas, han cambiado el rumbo de la historia del arte, tal y como hizo, por ejemplo, la exposición de los postimpresionistas de 1912, que dio nombre a ese movimiento artístico. Volviendo al tema de la historia de arte mundial, estudio también cómo las *blockbuster* facilitan e influyen en el acercamiento de los objetos artísticos al público de todo el mundo.

La relación entre arte y pensamiento puede ser compleja, y en el capítulo 5 analizo el impacto que han tenido las distintas escuelas filosóficas y la teoría psicoanalítica en la forma en que pensamos sobre arte, y en el rol, significado e interpretación del arte. Introduzco las ideas de pensadores clave, tales como Hegel, Marx, Freud, Foucault y Derrida, con el fin de mostrar de qué manera han interactuado con la historia del arte, en particular en lo que se refiere a la aparición de las historias sociales del arte y de la historia del arte feminista.

El capítulo 6 sigue con el análisis de la idea del significado en el arte, en especial en relación con la naturaleza y las formas de representación, y con el uso de la iconografía o del simbolismo en las obras de arte a lo largo de la historia. En el capítulo 7 me concentro en los diferentes medios y técnicas de hacer arte.

Además de proponer ciertos modos para pensar sobre el arte y su historia, espero que este libro incentive y facilite el disfrute y la comprensión de las propias obras de arte, y espero también en todo momento poder reforzar la importancia del objeto artístico, en tanto que se trata del primer indicio, o el punto de partida, a partir del cual hacer historia del arte. Para terminar, el capítulo 7 nos devuelve al trabajo mismo: dirijo mi atención a los modos en que podemos leer la fisicidad del objeto en relación con la técnica y el soporte empleados para crearlo, así como a otros métodos a los que podemos acudir para leer lo visual.

Este libro está concebido para resultar de interés al lector genérico, al asiduo a galerías o al estudiante principiante, y para proporcionar un conocimiento básico sobre los aspectos de la cultura visual a los estudiantes

de primer curso de Historia del Arte, Arqueología y estudios culturales. He querido escribir el texto sin emplear la jerga propia de la disciplina, pero hay un cierto número de términos técnicos y especializados cuyo uso e identificación son esenciales. Teniendo esto en cuenta, y consciente de la naturaleza introductoria de este libro, he incluido un glosario completo de términos que proporciona un punto de partida para indagar de forma individual sobre las obras de arte.

Mi intención es aportar un análisis claro y conciso sobre los complejos debates que existen dentro de la historia del arte; también pretendo equipar al lector con las herramientas básicas necesarias para su estudio, cubriendo cronológica y temáticamente una gran variedad de problemas relacionados con esta disciplina. Pero, y es lo más importante, este libro es un intento de expresar lo mucho que podemos aprender del arte, y un intento también de sugerir diversas vías para disfrutarlo cuando lo miramos, pensamos sobre él, y cuando comprendemos su relación con nosotros mismos.

Agradecimientos

La oportunidad de escribir esta obra surgió cuando mi actividad como editora de la revista *Art History* estaba llegando a su fin. Escribir una introducción para la disciplina con la que yo había estado tan íntimamente relacionada en todas sus complejidades, y que se extiende más allá del ámbito de este libro, parecía la manera más apropiada para condensar algunos de los modos en que la historia del arte se ha ido desarrollando en los últimos años, así como para identificar nuevas tendencias en el estudio del arte. Este breve volumen abarca el mayor espectro posible del arte que podemos esperar ver en galerías y museos, de modo que las decisiones que he tenido que tomar respecto al enfoque que iba a adoptar, el material manejado y las ilustraciones que debían ser incluidas, han sido las partes más satisfactorias y difíciles a la hora de escribir este libro. Por suerte, mucha gente me ha inspirado y animado en su preparación, y advirtiendo de antemano que toda omisión o error es responsabilidad mía, quisiera dar las gracias a Adrian Rifkin, mi coeditor de *Art History*, por proporcionarme un ambiente de trabajo tan estimulante y profesional durante nuestra labor como editores. Estoy en deuda, también, con Kate Nicholson, Yvonne Young, Hannah Young McHugh y Ken Haynes por sus comentarios y sugerencias a la hora de escoger mis ilustraciones, y con Julie Schlarman por redactar el índice onomástico. El borrador final de este libro fue escrito durante mi permanencia como profesora invitada en el Getty Research Institute de Los Ángeles, y quisiera dar las gracias al equipo Getty, a mi asistente de investigación Emily Scott y a mis colegas investigadores por proporcionarme un entorno académico tan acogedor en el que poder terminar el texto.

Dana Arnold
Londres, 2003

Agradecimientos de la segunda edición

Desde que apareció la primera edición, este libro ha tenido su propia vida, que he podido disfrutar más o menos indirectamente a medida que las versiones traducidas iban llenando mis estanterías. Los muchos y amables *emails* y comentarios que he recibido de parte de lectores de todo el mundo, a veces en las circunstancias más inesperadas, han sido fantásticos. Por lo tanto, escribir la segunda edición de este libro ha sido como volver a visitar a un viejo amigo de hace más de quince años. Quiero dar las gracias a mis editores Andrea Keegan, Latha Menon y Jenny Nugee por invitarme a emprender esta agradable y satisfactoria tarea, y a Clare Barry por redactar el nuevo índice analítico.

Las revisiones del texto original se han beneficiado de las conversaciones sobre el libro que mantuve con amigos, colegas de profesión y estudiantes, así como de nuestros debates sobre la disciplina de historia del arte en un contexto global en expansión. Quiero mostrar mi agradecimiento especialmente a H. Perry Chapman, Diane G. Favro, Dan Karlholm, Catherine M. Soussloff y Adrian Rifkin. Los errores y las omisiones siguen siendo míos.

Sobre todo quisiera agradecer a Nigel King por su entusiasmo e incondicional apoyo a mi trabajo, en especial en este libro. La energía y la elegancia de Nigel ante cualquier obstáculo que la vida le ponga por delante son completamente admirables. Este libro es para él.

Dana Arnold
Londres, 2019

1. ¿Qué es la historia del arte?

¿Puede el arte tener una historia? Pensamos que el arte es atemporal, como si la «belleza» de su apariencia tuviera un significado, un sentido, y como si interpelara a la humanidad a través de las épocas. Por lo menos es este el pensamiento que ponemos en práctica al referirnos a nuestras ideas sobre el arte de la «alta cultura», o las bellas artes; en otras palabras, nuestras ideas sobre pintura y escultura.

Este tipo de material visual puede tener una existencia autónoma; podemos disfrutar contemplándolo en sí mismo, independientemente de cualquier conocimiento sobre su contexto, aunque, por supuesto, espectadores de diferentes épocas o culturas pueden ver el mismo objeto de maneras muy distintas.

Valoración y crítica de arte

Cuando miramos una pintura o una escultura a menudo nos hacemos las siguientes preguntas: ¿quién lo hizo? ¿Qué representa? ¿Cuándo se hizo? Son preguntas bastante válidas que suelen verse anticipadas y hallar respuesta en, por ejemplo, las reproducciones de ilustraciones en los libros de arte y en las cartelas de las obras expuestas en museos y galerías. Para muchos de nosotros estos pedazos de información son más que suficientes: nuestra curiosidad sobre el quién, el qué y el cuándo del arte se ve satisfecha, y podemos por tanto seguir con nuestra valoración de la obra de arte, o simplemente con nuestro disfrute al contemplarla. Para quienes estemos interesados en el cómo, es decir, en la información acerca de los materiales y las técnicas empleados, puede ser útil saber valorar, además, la habilidad del artista. Lo importante de esta forma de valoración del arte es que no requiere conocimientos sobre historia del arte: la historia de una obra individual está contenida en sí misma, y puede ser hallada en las respuestas a las preguntas «quién», «qué», «cuándo» y «cómo». Este es el tipo de detalles que suele

aparecer en los catálogos de museos y colecciones, o en los catálogos que se confeccionan para las subastas, en donde, tal vez la información sobre el propietario original (si es relevante) pueda también responder a la pregunta «por qué». Casas de subastas, museos y galerías ponen énfasis, igualmente, en la procedencia de la obra de arte: es esta la historia de quién la ha poseído y en qué colecciones ha estado, algo que funciona como una suerte de pedigrí para la obra y que puede ser útil para ayudar a demostrar si se trata de una obra auténtica del artista en cuestión. Se trata de una información que es importante para determinar el valor monetario de una pintura o de una escultura, pero no tiene por qué ser necesariamente importante para la historia del arte.

En este sentido, no se requieren conocimientos sobre el contexto del arte para poderlo valorar; el tipo de enfoque que reza «sé lo que me gusta y me gusta lo que veo» es suficiente para poder visitar galerías. Y es perfectamente correcto: podemos disfrutar mirando algo simplemente por ser lo que es, y es así como el arte puede ser asimilado por lo que podemos llamar la «cultura popular».

La valoración del arte puede también implicar el proceso, más exigente, de criticar el objeto de arte conforme a sus cualidades estéticas. Por lo general, se tienen en cuenta aspectos como el estilo, la composición o el color, y esto se puede ampliar aludiendo a otras obras del mismo artista, si se las conoce, o a las de otros artistas que trabajen en la misma época o dentro del mismo movimiento o estilo.

Entendidos y expertos

La valoración y la crítica de arte también se conectan al hacer de los entendidos, un nombre que alude a una práctica mucho más elitista que el simple placer de mirar arte. Un entendido es alguien que posee un conocimiento de especialista, o una experiencia en un campo determinado de las bellas artes o de las artes decorativas. El entendido especialista puede trabajar para una casa de subastas; en programas de televisión como *Antiques Roadshow*, de la BBC, los expertos eran capaces de identificar y evaluar todo tipo de objetos, no solo pinturas, simplemente con observarlos con cuidado y con hacer nada más que un par de preguntas acerca de su propietario. Esta forma de valorar el arte está relacionada con el mercado de arte, y se supone que la habilidad para identificar de este modo el trabajo de artistas determinados tiene un efecto directo sobre el valor monetario de la obra.

El gusto del experto sobre el arte puede ser considerado como refinado y discriminatorio: en verdad, nuestro concepto del gusto respecto al arte es bastante complejo, y está inevitablemente asociado a nuestras ideas sobre las clases sociales. He hablado antes sobre la práctica de la valoración de arte —arte accesible para todos, visto y disfrutado por todos—; por el contrario, el experto impone una suerte de jerarquía del gusto. El significado de gusto, en este caso, es una combinación de dos definiciones de la misma palabra: en primer lugar, nuestra facultad para emitir juicios de discernimiento sobre asuntos estéticos, y en segundo lugar, nuestra sensación sobre lo que puede ser apropiado y socialmente aceptable.

No obstante, conforme a estas definiciones, el gusto es tanto algo cultural como algo determinado socialmente, así que lo que se considera estéticamente «bueno» y socialmente «aceptable» difiere de una cultura, o sociedad, a otra. El hecho de que nuestro gusto esté culturalmente determinado es algo a tener en cuenta: lo veremos varias veces a lo largo de este libro. Sin embargo, es importante pensar que si la dimensión social del gusto tiene que ver con el arte, es, más bien, resultado de un proceso de exclusión social: deberemos sentirnos intimidados si no sabemos quién es un artista o, peor aún, si no nos sentimos emocionados por la «exquisitez» de cierta obra. Todos hemos leído o escuchado las infalibles declaraciones de los especialistas, pero, afortunadamente, su mundo no pertenece a la historia del arte. Por el contrario, la historia del arte es un tema abierto, a disposición de todos aquellos que tengan interés en mirar arte, en pensar y comprender lo visual. Mi pretensión en este libro es describir los distintos modos en los que podemos interactuar con el arte.

Historia y arte

La interacción entre historia y arte tiene un impacto en nuestra comprensión de los objetos del pasado. Solemos emplear documentos escritos como testimonios a partir de los cuales poder emprender la construcción histórica; sin embargo, también los restos físicos del pasado pueden hacer que la historia se haga visible, que nos permiten ver el pasado con nuestros propios ojos. Este concepto no es nuevo; *autopsia*, o, en otras palabras, ser testigos del pasado, fue un término usado por el humanista bizantino Manuel Crisoloras. Además, el redescubrimiento de los objetos del pasado por parte de los anticuarios, desde el Renacimiento en adelante, ha enriquecido las historias textuales.

Los historiadores siguen empleando imágenes como si se tratara de una técnica científica de observación del pasado, pero, como veremos, representaciones «realistas», como *El maizal* de John Constable o *Las meninas* de Velázquez, son algo más que un simple testimonio de cómo eran un paraje rural o una familia real. El testimonio aportado por las imágenes, sobre todo las impresas, las fotografías y las películas que son contemporáneas de los hechos que describen, es poderoso. Hoy en día, los medios de comunicación, cuya influencia está en continua expansión y gracias a los cuales estas imágenes se han vuelto accesibles, no hacen más que incrementar su poder, pero todas estas imágenes son, en verdad, formas de producción artística, y en su ejecución se tuvieron que tomar ciertas decisiones.

Detecto cierta tensión entre el estatus de «verdad» que los historiadores le otorgan al arte y lo que las imágenes pueden realmente hacer. En otras palabras, las imágenes, así como los historiadores, actúan como interlocutores entre el espectador/lector y el hecho histórico: las decisiones que se toman a la hora de representar la historia son tan subjetivas como las elaboradas por el historiador cuando formula su propia narración. Aquí debemos establecer una diferencia que afecta a las imágenes empleadas por los historiadores: entre el arte visual del periodo objeto de estudio, y las representaciones de los hechos históricos producidas en una fecha posterior. Además, el hecho de que algunos historiadores releguen las imágenes a ser meras cosas efímeras que ilustran los márgenes de la «verdadera» historia es algo que niega el hecho de que el arte posee su propia historia, con sus propias dinámicas, y que no existe solo para ponerse al servicio de otras narrativas.

Historia como progresión

Que el arte tenga una historia no solo nos hace pensar en una cualidad atemporal, sino también en algún tipo de secuencia o progresión, o por lo menos esto es lo que la historia nos induce a creer. Nuestros libros de historia están repletos de hechos pasados que se nos presentan tanto como parte de un movimiento continuo hacia el progreso, en tanto que historias sobre grandes hombres o sobre épocas que sobresalen entre las demás —por ejemplo, el Renacimiento italiano o la Ilustración—. Respecto a este tipo de estructuras de pensamiento acerca del pasado, la historia del arte no se queda atrás: colocando juntas estas dos facetas, podemos ver de qué manera la historia reordena la experiencia visual haciéndola adoptar una variedad de formas, la

más popular de las cuales es la que incluye textos sobre historia del arte desde el punto de vista de los artistas —normalmente «grandes hombres»—. En otras ocasiones, encontramos que los historiadores del arte han tratado de definir las grandes épocas estilísticas de la historia del arte, por ejemplo el Renacimiento, el Barroco o el postimpresionismo; se puede escribir sobre cada una de estas tradiciones independientemente de las demás, y suponen la columna vertebral de numerosas historias del arte. Empleo aquí el plural porque los resultados de cada uno de los modos escogidos para escribir sobre la historia del arte son distintos, y plantean diferentes criterios sobre lo que debe considerarse importante: en algunos casos el artista, en otros la obra o el movimiento al que pertenece.

El problema de centrarse en los elementos formales, como el estilo, es que el estilo en sí mismo se acaba convirtiendo en el motivo del análisis en vez de serlo la obra de arte. Si nos concentramos en señalar los cambios estilísticos, tenemos que disponer de un conocimiento de lo que vino después de la obra a examinar. El beneficio de la retroactividad es esencial aquí; ¿cómo, si no, podríamos saber que el incipiente interés por la naturaleza y el naturalismo en el arte del Primer Renacimiento italiano prefiguraba los logros consumados en este campo de los artistas del Alto Renacimiento? Trabajar retrospectivamente desde el presente instaura una línea de desarrollo en la cual el resultado ya se conoce; de esta manera, ciertos estilos pueden preferir determinados caminos o rutas a través del arte del pasado. Este es sin duda el caso del arte clásico y sus reinterpretaciones.

Además, las historias del arte que se centran solo en el estilo pueden descuidar fácilmente otros aspectos de una obra de arte, como su motivo o su función. Se podría elaborar, por ejemplo, una historia del estilo artístico usando representaciones del cuerpo masculino y femenino: se comenzaría con la representación de la perfección física lograda en la Antigüedad por los griegos; en la Edad Media, sin embargo, se verificaría un menor interés en la representación naturalista de la forma humana; pero en el periodo del Renacimiento, el aumento del conocimiento de la anatomía humana y la naturaleza hizo que el arte se volviera más «realista». Pero esta clase de historia también se podría elaborar respecto a las representaciones de gatos y perros, aunque la mayoría estaremos de acuerdo en que los animales domésticos no han recibido demasiada atención por parte de los artistas en los dos últimos milenios.

Con todo, el estilo ha desempeñado un papel muy significativo en la formulación de las historias del arte, y solo en los últimos años se ha vuelto a

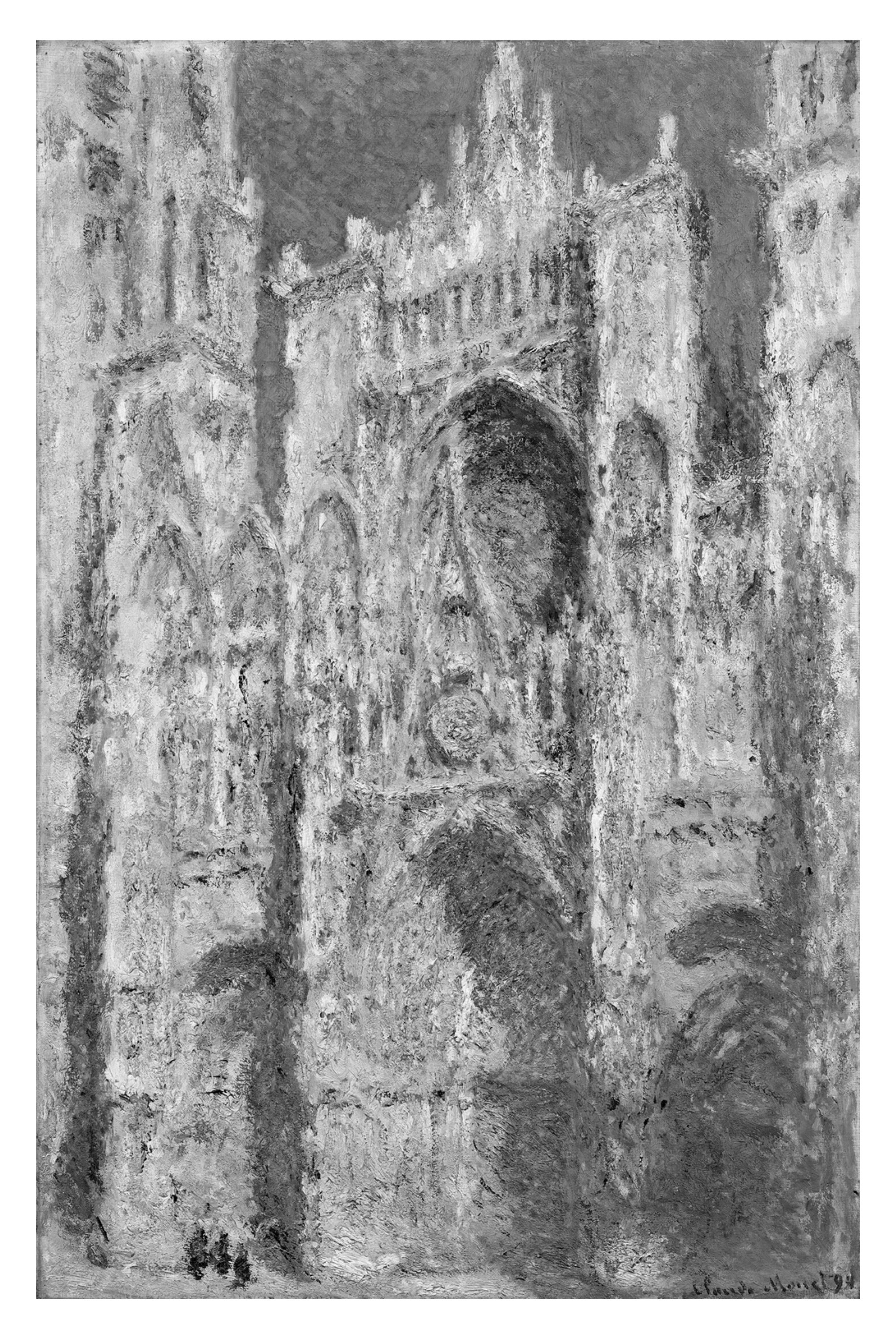
reexaminar la noción de progreso estilístico en el arte occidental. En verdad, que se ponga el acento en el estilo conlleva pensar en la noción de progreso y de desarrollo artístico constante. Si pretendemos que el arte represente el mundo que creemos ver, entonces podemos imponer el escenario de un movimiento continuo hacia el naturalismo. Pero ¿cómo pensar sobre aquel arte que no está interesado en la representación naturalista? El arte abstracto o conceptual puede ser marginado y juzgado como de importancia secundaria; a veces es tachado de «primitivo», o arte «naíf», con tono peyorativo. En muchos sentidos el arte moderno intenta hacer frente a este prejuicio, si bien a menudo suscita quejas del tipo: «¿esto es arte?».

En el caso de las historias biográficas, buscamos pruebas en la obra de la juventud, la madurez o la vejez del artista, algo que funciona bastante bien si este vivió mucho tiempo, pero una muerte prematura no se presta a este tipo de arco narrativo. La obra temprana de Claude Monet (1840-1926) *El campo de amapolas* (1873) difiere de los ciclos de pinturas sobre el mismo objeto en varios momentos del día que produjo en las décadas de 1880 y 1890, como por ejemplo sus vistas de *La catedral de Rouen* (1894, figura 1) o sus *Almiares* (1891). Pero a pesar de que podemos ver, en las primeras obras, intereses similares sobre la luz, la sombra y el color como un modo de modelar la forma, es una fase en la carrera de Monet que se distingue claramente de sus trabajos tardíos, como las pinturas a gran escala de los nenúfares de su jardín de estilo japonés en Giverny. El enfoque biográfico aísla al artista de su contexto histórico, y a menudo olvidamos que las últimas obras de Monet se pintaron a comienzos del siglo XX, al mismo tiempo que Picasso estaba experimentando con el cubismo.

¿Puede hacerse, entonces, una distinción entre la interacción del arte y la historia, y la historia del arte? Es decir, las historias del arte pueden centrarse solo en el estilo o en la obra en relación con la biografía del artista, mientras que nuestras expectativas sobre una historia progresiva se ven afectadas por lo visual. Lo que estoy sugiriendo es que le demos la vuelta al problema y coloquemos al arte mismo en el puesto del piloto, por decirlo así.

Usar el arte como punto de partida sirve para poder ver las tramas complejas e interconectadas que constituyen la historia del arte, e implica que la historia del arte, antes que ser el resultado de la aplicación de las reglas de una disciplina dada a otra distinta, es un campo de investigación académica con todo derecho; regresaré a menudo sobre este punto a lo largo del libro. Pretendo exponer cómo han sido construidas las historias de arte para de esa manera poder describir las maneras en que hemos sido llevados a pensar

sobre el arte como si fuera su resultado, y para poder introducir otros modos de pensar acerca de lo visual desde el punto de vista de su historia.


Claude Monet 94

1. *La catedral de Rouen, El portal bajo el sol matinal*, por Claude Monet (1894).

Fuentes y análisis en la historia del arte

Es importante analizar cuál es el tipo de archivos del que puede hacer uso la historia del arte, ya que el alcance del material empleado para construir sus historias va mucho más allá de las obras mismas. Por ejemplo, la historia tiene sus documentos, registros escritos del pasado: la arqueología se centra en el registro material, en los restos físicos del pasado, mientras que la antropología se fija en los rituales sociales y en las prácticas culturales como medios a través de los cuales entender a las gentes del pasado y del presente. La historia del arte puede recurrir a todos estos archivos, que se suman al archivo principal que es la obra de arte. De este modo la historia del arte puede ser el trampolín para diferentes modos de interpretación y comprensión del pasado.

En oposición a esto, el «canon» del arte, como se sabe, regula nuestra comprensión e interpretación de las fuentes. Para la historia del arte, el canon ha sido asociado por lo general, aunque no de forma exclusiva, con los valores «tradicionales» del arte. Como tal, el canon es una obra de arte juzgada por influyentes individuos —en concreto, los «entendidos»— como de la más alta calidad y, por consiguiente, juega un papel importante en la institucionalización del arte, en la medida en que obras nuevas pueden ser calificadas como opuestas a él, y el propio canon puede ser usado como un medio para imponer relaciones jerárquicas entre grupos de objetos, jerarquías que suelen ir en beneficio del genio individual y de la idea de «obra maestra». Además, el canon potencia la idea de que ciertos objetos culturales, o estilos artísticos, tienen más valor (tanto histórico como económico) que otros. Uno de mis principales intereses en este libro es estudiar el impacto que han tenido las obras canónicas, consideradas como ejemplos definitorios del gusto y de la significatividad histórica, en la historia del arte.

He usado las palabras «arte» y «visual» casi de manera indiferenciada. Esto suscita otra importante pregunta: ¿cuál es el objeto de la historia del arte? Tradicionalmente, la historia del arte se ha ocupado de la «alta cultura», pero la gama de objetos que se han incluido en la disciplina ha ido cambiando a lo largo del tiempo. Cuando hablamos sobre el Renacimiento, por ejemplo, es bastante fácil reducir el debate a artistas conocidos, como Miguel Ángel o Rafael, y a obras de pintura y escultura, o a sus procesos preparatorios, como el dibujo. Pero el resto de la producción, de diferentes culturas y épocas, es

muy variado, e invita a un gran número de interpretaciones. A todos nos es familiar el arte rupestre de la era prehistórica, pero las razones que hay detrás de él y quién lo hizo siguen siendo un enigma: miramos las pinturas en las cavernas de Lascaux, en la Dordoña, Francia, y vemos en ellas escenas de caza —representaciones de la vida cotidiana—, pero el arte rupestre puede también incluir diseños y formas abstractas; entonces ¿puede este tipo de arte haber tenido una función más mística? Algunos sostienen que estas imágenes son obra de chamanes —miembros de un culto religioso que utilizaban drogas alucinógenas como parte de sus prácticas de encantamiento— y que, en consecuencia, estas imágenes provienen del inconsciente.

Surge una cuestión diferente si lo que observamos es la antigua Grecia. Se considera que el mundo que habitó esta civilización marcó un momento cumbre en la historia del arte, pero la mayor parte de la escultura griega antigua ha sido conocida a través de copias romanas, un asunto que será discutido con mayor detalle más adelante en este libro, y además tenemos un conocimiento muy escaso acerca de las pinturas de la antigua Grecia; como respuesta a estas lagunas, la atención se ha centrado en parte en la cerámica griega, que incluso la más antigua, del 800 a. C., estaba decorada. Los numerosos restos de cerámica griega ofrecen una variedad de estilos pictóricos, desde los diseños geométricos del periodo arcaico, pasando por los cuerpos silueteados de la cerámica de figuras negras, hasta las representaciones de formas humanas, más pictóricas y fluidas, de la cerámica de figuras rojas. Estas reliquias del pasado son objetos cotidianos, aunque, tal vez, debido a la escasez de muestras de arte pertenecientes a la «alta cultura» de aquel periodo, hoy en día son veneradas como ejemplos de arte griego antiguo. Tal vez, como podría esperarse, se escribe su historia en contra de la historia de la escultura griega, que es la de un desarrollo activo en busca de la obtención de la representación de la perfección física humana.

En el caso del arte no occidental, los objetos cotidianos, definidos a veces como cultura material, son la mejor prueba que tenemos de la producción artística de una sociedad dada. Una cerámica maya (figura 2) puede muy bien hablarnos de sus rituales religiosos o sociales, e indicarnos de qué modo decidían los artistas representar su mundo. Sin embargo, en el arte occidental, en épocas posteriores a la de la antigua Grecia, la cerámica —y otros objetos cotidianos— no han gozado de semejante atención; ni siquiera los exquisitos diseños de la delicada porcelana de la fábrica Sèvres o las escenas clásicas de las cerámicas de Wedgwood ocupan un segundo lugar respecto a la «alta cultura» del mismo periodo —o, por lo menos, en la medida en que los

historiadores se han interesado por ello—. Es importante recordar, no obstante, que la cerámica y el mobiliario eran a menudo considerados bienes más valiosos y prestigiosos, en la época en la que fueron fabricados, que la pintura o la escultura, así que el interés y el valor que le adjudicamos al «alto» arte pueden de hecho distorsionar la significación que tenía para sus contemporáneos. Volveré a menudo, a lo largo de este libro, sobre cómo la historia del arte puede distorsionar los objetos en lo referente a su sentido y su significado contemporáneo y actual.



2. Vasija cilíndrica maya decorada con la imagen de un dignatario que porta un tocado floral.

En años recientes se ha cuestionado incluso el término mismo «historia del arte». La conocida como Nueva Historia del Arte, que hoy tiene ya más de una generación de antigüedad, trató de replantear la forma en la que pensamos y escribimos sobre las historias de los objetos visuales. La Nueva Historia del Arte fue influida especialmente por una forma teórica de pensar sobre el arte, tratando de extraer su significado social, cultural e histórico. Abordaré las distintas maneras de escribir y pensar sobre la historia del arte en los próximos capítulos; por ahora es suficiente decir que el concepto de una obra de arte que posee un significado histórico más allá de su función en la narración sobre la obra de los grandes artistas o estilos artísticos fue algo revolucionario, hasta tal punto que, incluso hoy, la disciplina se divide entre la «nueva» y la «antigua».

Este libro no se pone del lado de ninguno de estos modelos de pensamiento sobre la historia del arte. Valoro el mérito de ambos enfoques, pero estoy mucho más interesada en interrogar al objeto, en encararlo, con la intención de explorar lo más ampliamente posible su significado y su sentido, y, al mismo tiempo, no quiero perder de vista el objeto en sí, sus propiedades físicas y, en muchos casos, su puro atractivo estético. Después de todo, sostengo que la historia del arte es una disciplina diferente de la historia: lo visual es su material principal, el punto de partida de cualquier investigación histórica. Si bien es importante ser capaz de articular la apariencia de una obra de arte, empleando palabras para describir y analizar lo visual, no es tan fácil como parece: la historia del arte, como veremos en este libro, tiene su propio vocabulario, o sistema taxonómico, que nos permite hablar con precisión sobre los objetos que tenemos delante. Pero la capacidad de analizar o debatir sobre una obra de arte, aun empleando un sofisticado sistema taxonómico, no es historia del arte; será, sin duda, el acto de describir minuciosamente una obra, un proceso que puede conectarse con la práctica del experto, pero la satisfacción de expresar lo que tenemos ante nosotros permanece en gran medida en el terreno de la valoración de arte. Si comparamos esta práctica con el estudio de la literatura inglesa, por ejemplo, la cosa se vuelve más clara: no podríamos aceptar una recitación del texto del *Rey Lear*, ni una sinopsis de la trama de esta obra de Shakespeare, como si fuera un análisis definitivo; puede que este tipo de procesos sean una parte necesaria del análisis, pero no son un fin en sí mismos. De manera análoga, no podemos aceptar que la descripción de una obra de arte sea la conclusión de un proceso de estudio.

Es cierto que existe una dificultad en la relación entre lo lingüístico y lo visual; ambos son métodos distintos de descripción (esta tensión será explorada más adelante, en el capítulo 2). Para describir el arte, tal vez nos sea más cómodo emplear palabras, estableciendo un enfrentamiento entre un sistema de expresión y otro, pero debemos recordar que esto es algo que también funciona en el otro sentido: lo visual puede describir y representar lo verbal, fenómenos que suelen expresarse en palabras.

Historia del arte y «cultura visual»

En los últimos tiempos se han empleado los términos «cultura visual», o «estudios visuales», en lugar de «historia del arte». Esta definición tan amplia da cuenta de la gran variedad de material que puede usarse para realizar un

análisis histórico, y alienta la incorporación de medios como el cine, la fotografía, el vídeo y los documentos digitales. Quizás lo más importante de esto sea que los objetos de estudio del campo de la investigación intelectual conocida como «cultura visual» son la visión y sus representaciones: como tal, se privilegian la observación y la expresión visual sobre la lingüística. La cultura visual versa en parte sobre los procesos psicológicos del mirar, así como sobre la naturaleza de la percepción, la cual está, hasta cierto punto, determinada culturalmente. En los últimos años, algunas de estas ideas han sido asimiladas por la disciplina de la historia del arte, aspecto del que hablo en el capítulo 4.

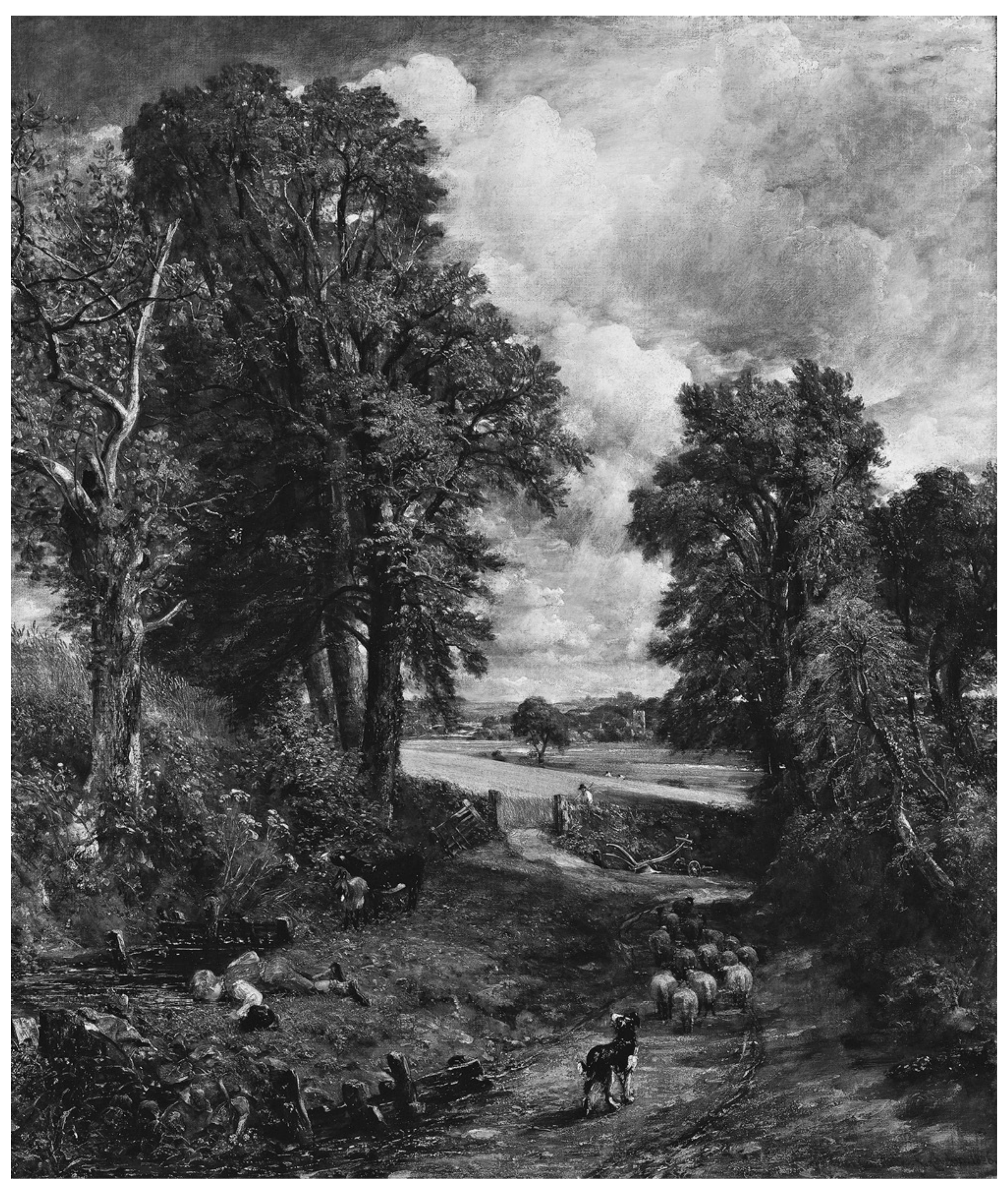
Muchos de los temas de la cultura visual son los mismos que los de la historia del arte, por ejemplo, el género o la consideración del arte como un sistema para captar el mundo. La diferencia esencial entre las dos disciplinas reside en que la cultura visual se ocupa de las operaciones del ojo y, como tal, su archivo es todo lo que vemos, el mundo que percibimos a nuestro alrededor; la cultura visual ha ido más lejos del objetivo del «arte» tal y como se entiende tradicionalmente y ha incorporado las ideas de movimiento, luz y velocidad al análisis de todos los fenómenos visuales, desde la publicidad hasta la realidad virtual, con especial interés en la época actual. No estoy negando la importancia de este tipo de imágenes ni su atractivo generalizado; solo pretendo aventurar la sugerencia de que el Mario de *Super Mario Bros* (figura 3) es tan conocido como la *Mona Lisa*, si no más, para ciertas generaciones.



3. Mario, de *Super Mario Bros*, uno de los personajes del videojuego de Nintendo.

Es importante también distinguir entre cultura visual y cultura popular: el arte puede volverse cultura popular no solo de la manera que ya hemos visto, sino mediante su adopción por otros formatos. Tomemos *El maizal* de John Constable (1826; figura 4): se expuso hace poco en la National Gallery de Londres, donde se hizo evidente que esta imagen de la campiña inglesa, tan

reverenciada, se usa en una gran variedad de objetos, tales como cajas de galletas o calendarios, así como en pósteres y publicaciones, por lo que puede decirse que la cultura visual abarca una amplia variedad de objetos que quedan fuera de la definición de «alta cultura». A propósito, aunque la cultura visual y sus métodos se asocian principalmente con la producción artística más reciente —en su sentido más amplio—, resulta ser un enfoque igualmente efectivo para estudiar los objetos de periodos más antiguos. Por ejemplo, la categoría distintiva de «bellas artes» no tiene por qué usarse necesariamente para definir muchos de los objetos que fueron fabricados en la Edad Media, así que, para aquellos que estudian la cultura visual, existe una resonancia entre los periodos que se localizan a ambos lados del campo dominado por el concepto de las bellas artes, o «alto» arte, en la cultura occidental.



4. El cuadro de John Constable *El maizal* (1826) ha adornado una gran variedad de productos, desde calendarios hasta cajas de galletas.

Hay también una dimensión política en la cultura visual, en tanto que es un método de actividad crítica, tal y como es vista por muchos de sus apologistas, o un modo en el que las fuerzas del capitalismo global pueden ser combatidas. Poniendo el acento en el periodo actual, el consumo de masas y la experiencia, la cultura visual se centra en gran medida en el estudio de la modernidad: en este caso, es el mundo posterior a la Segunda Guerra

Mundial. Como tal, su alcance depende en parte del material disponible: conocemos menos cosas sobre la cultura popular de los periodos históricos más antiguos y sobre cómo los objetos visuales eran percibidos entonces, por lo que es más difícil someterlos a una lectura política. Es decir, muchos historiadores de arte integran una agenda política en sus escritos; esto será abordado más tarde en este volumen.

No todo aquello que le interesa a la cultura visual tiene sus raíces en los últimos años del siglo XX y posteriores, ya que, por ejemplo, el interés por el modo en que miramos se relaciona con las teorías ópticas, que fueron sin duda populares en los siglos XVI y XVII, dilucidadas por figuras prominentes como sir Isaac Newton y René Descartes. La teoría óptica encontró su espacio en la práctica artística gracias al empleo de la cámara oscura; además, no debemos olvidar el descubrimiento de la perspectiva durante el periodo del Renacimiento en el norte de Europa, así como en Italia, que demuestra que los artistas estaban interesados en cómo percibir el espacio creado por las propiedades ilusorias de la perspectiva lineal y la perspectiva aérea. Como diré en el capítulo 5, el estatus de la experiencia visual fue la principal preocupación de los pensadores del siglo XVII, en especial de Immanuel Kant.

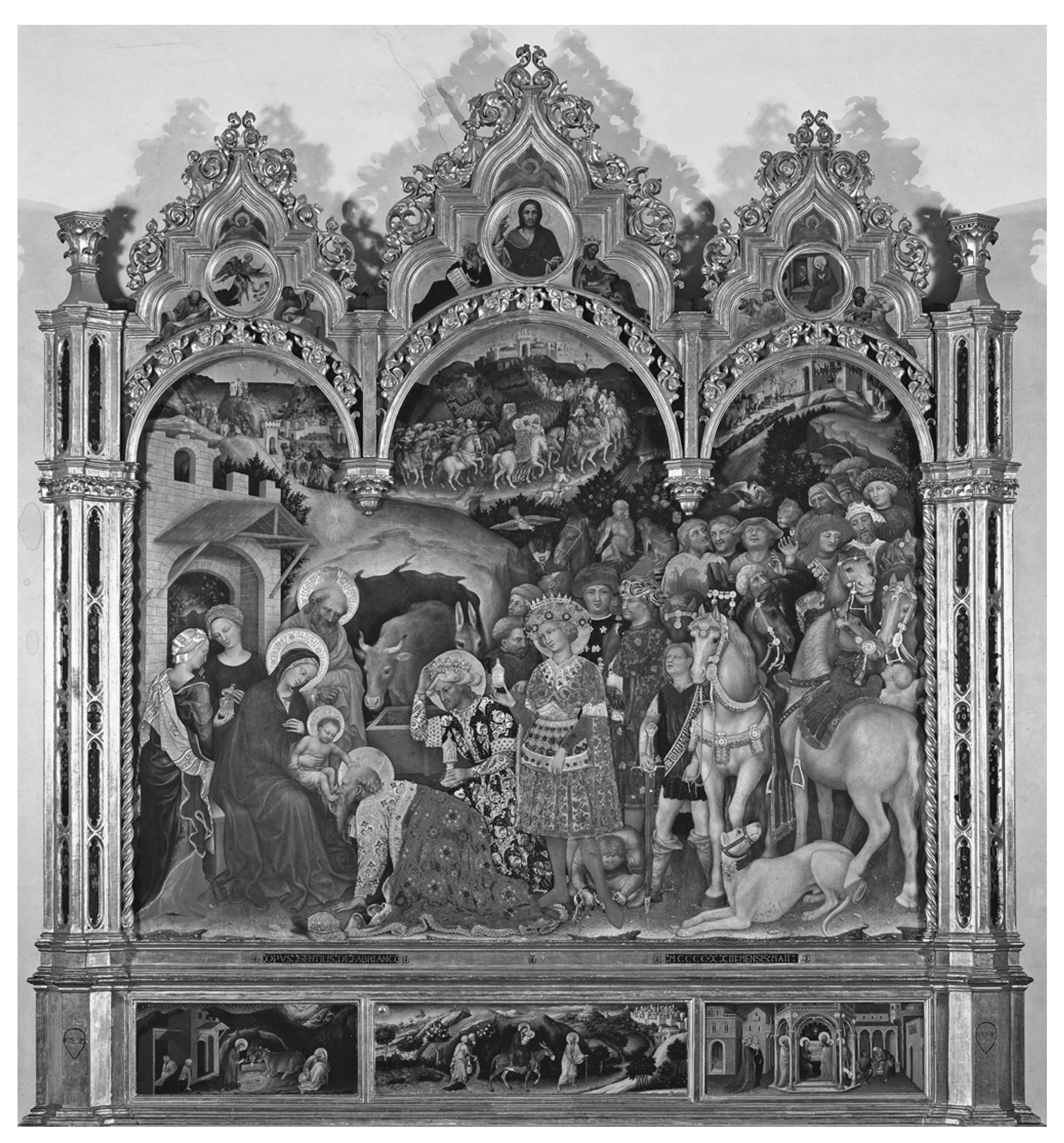
Así que de lo que aquí se trata es, en parte, de la agenda política de la cultura visual, y en parte del modo en el que lo estético es colocado en segundo plano; asimismo, esta disciplina se distingue de la historia del arte a causa de la gran variedad de producciones artísticas que estudia. La cultura visual tal vez se encuentra más en su terreno cuando analiza el capitalismo global en tanto que es lo expresado en un mundo multimedia, pero esto es ya, en verdad, asunto de otra obra diferente.

Practicando la historia del arte

Quiero ahora presentar ciertos ejemplos de cómo la historia del arte expresa e investiga sobre una gran variedad de problemas sociales y culturales, y de sus diversas funciones. Para ello he escogido cuatro imágenes, bastante diferentes entre sí en lo que respecta al motivo y la fecha.

La primera es *La adoración de los Magos* de Gentile da Fabriano (figura 5), también conocida como *Pala Strozzi*. La pintura se encuentra actualmente en la Galería de los Uffizzi en Florencia, pero originalmente era la pala del altar de la capilla de la familia Strozzi en Santa Trinità, en Florencia. La reubicación de esta pintura alude a un importante problema que afecta a

cuando miramos las obras de arte: a menudo no se encuentran en su ubicación original, y las vemos como parte de la secuencia histórica que nos presenta la galería. Normalmente, las diferentes estancias de una exposición siguen una secuencia cronológica que puede estar subdividida en categorías, estilos o motivos pictóricos, con lo que nuestra principal fuente para hacer historia del arte —que es la propia obra— nos es presentada fuera de su contexto original. Contemplar una obra de arte en una galería permite concentrar la atención en las características físicas de la propia obra, algo que recuerda a los principios en los que se basa el conocimiento del experto en arte que expuse más atrás en este mismo capítulo.



5. *La adoración de los Magos*, de Gentile da Fabriano (1423), también conocida como la *Pala Strozzi*. Originalmente se ubicaba en la capilla familiar de los Strozzi en Santa Trinità, en Florencia.

El segundo problema que suscita esta pintura es la idea del mecenas. La pintura tiene dos títulos: uno describe el motivo pictórico y el otro se refiere a la familia que la encargó. Es interesante que, en este caso, el artista implica una tercera distinción, y se evidencia que, a la hora de escribir la historia del arte, las identidades de los artistas no muy famosos pueden ser relegadas a un segundo plano para que otros asuntos pasen al primero. La relación tan íntima entre el mecenas y la pintura puede llevar a que nos preguntemos para qué se hizo esta imagen: el motivo pictórico —la adoración de los Magos, en la que

tres reyes rinden pleitesía al niño Jesús— se basa en el Nuevo Testamento de la Biblia, y es un elemento importante en la fe cristiana; la imagen de Gentile capta el momento en que los reyes se arrodillan para mostrar sus respetos ante Cristo niño, lo que debería celebrar el reconocimiento de Jesús como la presencia de Dios en la Tierra. En verdad, la mayor parte del arte que se produjo en Occidente en la Edad Media era religioso, incluyendo palas de altar y frescos decorativos en capillas, así como intrincadas ilustraciones en manuscritos. Aunque esta obra data del Primer Renacimiento, Gentile muestra una afinidad con esas antiguas tradiciones en su estilo y materiales, lo que significa que no existen distinciones precisas entre un periodo artístico y el siguiente.

La abundancia de pan de oro y de ricos colores acentúa la apariencia como de joya de esta pala de altar, y es fácil imaginar cómo este marco adornado de oro ofrecía una imagen mágica al estar iluminada solo con la luz de las velas de la capilla familiar. El empleo de ese espléndido material —pan de oro auténtico, para añadir brillo a la pintura y para cubrir el marco, y piedras semipreciosas como lapislázuli, que se pulverizaba para hacer ese azul tan rico que domina de manera tan intensa la pintura— nos está diciendo que se hizo un buen negocio.

En primer lugar, el mecenas debía ser lo suficientemente rico como para permitirse materiales tan caros: sabemos que este tipo de pinturas se consideraban símbolos de riqueza porque en los contratos entre los artistas y los mecenas solía haber cláusulas que establecían cuánto oro y cuánto pigmento semiprecioso debía usarse. En cuanto a la familia Strozzi, ricos comerciantes florentinos, sabemos que fueron mecenas entusiastas a lo largo de muchas generaciones. (Hay otra *Pala Strozzi* con un Cristo entronado con la Virgen y los santos, pintado por Orcagna —Andrea di Cione— y fechado en 1357, que sigue en su ubicación original, en Santa Maria Novella en Florencia).

En segundo lugar, el efecto decorativo, en su conjunto, incentiva la sensación de objeto de lujo que desprende la pintura de Gentile. De un rápido vistazo, el fondo, el primer plano y todas las figuras parecen formar un valioso estampado que cubre toda la pintura, casi como un tejido. Esta cualidad de la superficie pictórica, que la hace parecer un estampado, junto a los materiales opulentos y el aspecto plano de la imagen (en esta pintura no hay ilusiones espaciales o de profundidad), son características de un modo de pintar conocido como gótico internacional. Aquí, como en la mayoría de los casos de la historia del arte, «internacional» se refiere solo a Occidente y, en

este caso particular, a Europa, dado que no se conocía América cuando se hizo la pintura. Esta visión del mundo nos sirve para empezar a aventurar algo acerca de cómo han sido escritas las historias del arte: muy a menudo desde una perspectiva occidental basada en ideas occidentales y dando relevancia al tipo de valores que una sociedad y una cultura dominadas por la masculinidad desean leer y ver en las propias obras de arte. Uno de los objetivos de este libro es mostrar que podemos pensar sobre el mismo objeto de formas diferentes, y poder así mostrar su riqueza y valor como documento o testimonio histórico.

El segundo cuadro que he escogido es el conocido como *Las meninas* (figura 6), de Diego Velázquez *ca*. 1658-1660. Una vez más, encontramos una obra de arte con más de un nombre: se trata, en verdad, del retrato de la familia del rey Felipe IV de España, y solo en un catálogo de la colección real de pinturas, escrito en 1843 por Pedro de Madrazo, se le otorga el título de *Las meninas* (que significa «las damas de compañía»).

En este cuadro el artista domina sobre sus objetos, no solo porque este trabajo es reconocido como una de sus obras maestras, sino porque realmente se ha incluido a sí mismo en la pintura. Lo vemos de pie, detrás del lienzo, a la izquierda de la imagen, mirando hacia nosotros. Solo nos queda asumir que a sus mecenas reales les parecía bien que Velázquez se incluyera a sí mismo en este retrato familiar: él es, sin duda, una de las figuras dominantes; al rey y a la reina se les ve solo como un reflejo en el espejo en el centro de la pared del fondo.



6. *Las meninas*, por Diego Velázquez (*ca*. 1658-1660). El artista se incluyó a sí mismo en el retrato de la familia del rey Felipe IV de España.

La inclusión de un autorretrato tan evidente es un ejemplo del estatus que los artistas pueden llegar a tener, no solo como pintores de corte, como aquí, sino, más en general, cuando adquieren un estatus casi de celebridad. Su reputación puede prefigurar, o incluso sobrepasar, su trabajo, y es algo que sigue ocurriendo en el presente, cuando podemos recordar antes los nombres de los artistas que los títulos de sus obras (ejemplos notables son los de Damien Hirst o Tracey Enim). Pero no hay duda de que Velázquez es

considerado una de las mayores figuras en la historia del arte occidental, especialmente apreciado por su tratamiento de la pintura, una soltura en las pinceladas que es claramente impresionista. En efecto, Édouard Manet, uno de los fundadores del movimiento impresionista en Francia, viajó a España, donde recibió una profunda influencia de la obra de Velázquez.

Observemos también el tratamiento de la luz: nos da la sensación de que la luz afluye desde las ventanas de la derecha e ilumina a la niña del centro; observemos igualmente que la puerta abierta del fondo introduce otra fuente de luz diferente. *Las meninas* también suscita algunas preguntas importantes sobre el espacio pictórico. Debemos recordar que la superficie pictórica es plana —toda sensación de espacio o de profundidad es una ilusión—, y algunos artistas muestran poco interés en tratar de crear la ilusión de la profundidad —o «una ventana hacia el mundo», como se la ha llamado—. Si volvemos al cuadro de Gentile, vemos que ahí hay una escasa ilusión de espacio pictórico; las figuras están amontonadas, aplanadas en la superficie de la pintura. Por el contrario, Velázquez crea la ilusión de una habitación empleando el procedimiento común de la perspectiva lineal.

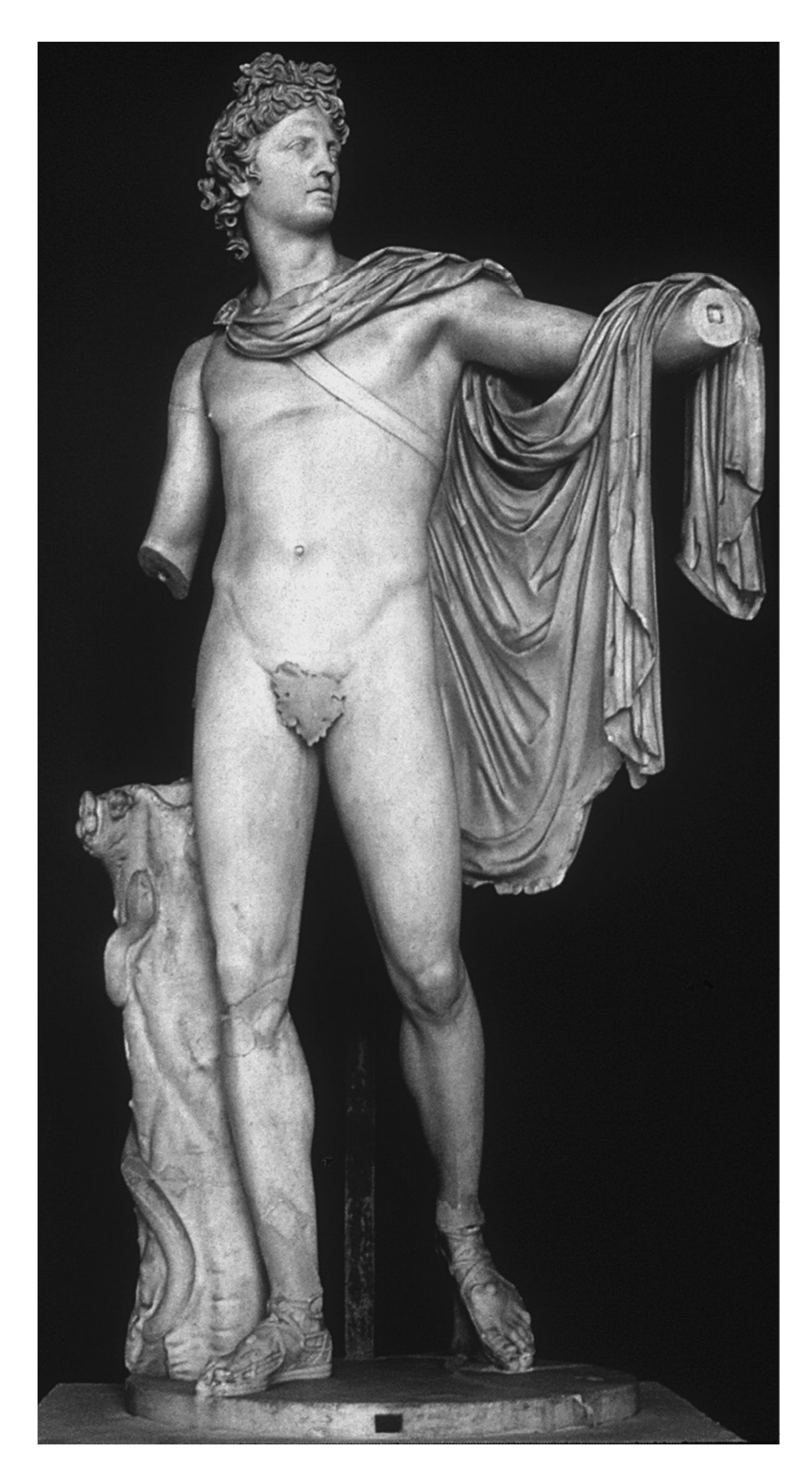
Pero hay mucho más en esta pintura. Asumimos que lo que estamos mirando es lo que ve Velázquez, de sí mismo y de sus modelos, en el espejo que estaba usando para pintarse, algo que podría explicar por qué la luz viene desde la derecha en vez de desde la izquierda, que era lo más común en el arte occidental: estamos viendo una imagen especular de la escena real. Pero el rey y la reina aparecen en la pintura, en el espejo que está el centro de la pared oscura; entonces, ¿a quién está pintando Velázquez en realidad? Podemos pensar que es a la niña pequeña, puesto que ella ocupa el centro de la escena y se halla iluminada, pero el artista está mirando más allá de ella, tal vez hacia las figuras que nosotros solo podemos ver en el espejo. Nosotros, los espectadores, nos vemos atraídos por este conjunto de relaciones espaciales y compositivas desde el momento en que el artista nos mira, como si estuviera pintando nuestro retrato y le devolviéramos la mirada, adoptando el lugar del rey y de la reina reflejados en el espejo. Este aspecto en *Las meninas* es de gran importancia para la historia del arte.

En concreto, encontramos aquí la idea del arte como ilusión —lo que realmente estamos mirando son pinceladas en un lienzo; lo demás es construido por nuestro proceso cognitivo e intelectual, que aporta a la pintura su significado—, tanto en lo referente a lo que reconocemos como un retrato, como a la manera en que esta obra juega con nuestro sentido de la percepción. *La adoración*, pintada sobre tabla, produce la ilusión de estar hecha a base de

telas y joyas sobre un tablero plano que vemos desde fuera; la destreza del artista queda oculta por la pulida superficie pictórica y los ricos materiales. A la inversa, *Las meninas*, pintado sobre lienzo, crea la compleja ilusión de un espacio tridimensional que nos atrae al mismo tiempo que nos rechaza. Somos conscientes no solo de la presencia del artista, sino también de cómo se ha aplicado la pintura al lienzo usando amplias pinceladas para crear un efecto realista.

Me dispongo ahora a estudiar ciertas representaciones del mundo y de ideas abstractas, ejecutadas en diferentes soportes, que ejemplifico escogiendo una escultura clásica y una instalación contemporánea.

El *Apolo del Belvedere* (figura 7) es, tal vez, una de las esculturas más famosas del mundo antiguo, y no solo debido a su impresionante apariencia: mide más de 2 metros de altura y está enteramente hecha de mármol blanco. Es una imagen del dios griego Apolo, uno de los doce dioses del Olimpo, que representaba el espíritu griego clásico, simbolizando el aspecto racional y civilizado de la naturaleza humana.



7. Una de las más famosas esculturas del mundo antiguo, el *Apolo del Belvedere*, mide más de 2 metros de alto. Es una copia romana de un original griego del siglo V a. C.

Aunque existen muchos mitos que relatan los episodios de la vida de Apolo, el título de esta escultura fue tomado del lugar en el que estaba expuesta, el Patio del Belvedere (ahora parte del Museo Pío-Clementino), construido por el papa Julio II en 1503, y fue la primera de las estatuas de la colección papal en ser expuesta aquí. Se trata de una copia romana de un original griego del siglo V a. C.; la estatua puede haber sido esculpida por Leocares, una de cuyas obras es descrita por Plinio como un Apolo que lleva una diadema.

En tanto que hermano gemelo de Artemisa, conocida también como Diana, se consideraba que Apolo representaba la perfección física masculina, así como su hermana representaba la perfección femenina. Y, sin duda, esta escultura explota la idea de la perfección física: la fina suavidad del mármol aumenta la ilusión de la carne tersa de los músculos del cuerpo del dios y de su inmaculado rostro idealizado. El contraste entre los pliegues del ropaje y la suavidad de la carne enfatiza la textura de cada una de ellas respectivamente, así como la habilidad del escultor para hacer que la dura piedra aparente ser dos sustancias diferentes. A pesar de que esta imagen de Apolo, como muchas otras de hombres en la Antigüedad, pretendía simbolizar la perfección física del cuerpo humano, aquí se representa el pudor de Apolo incorporando una hoja de parra sobre sus genitales. Es improbable que el original griego haya sido así, pero en alguna época posterior, las nuevas actitudes hacia la desnudez, las representaciones del cuerpo y la sexualidad exigieron el añadido de una hoja de parra, que se ha mantenido en ese lugar hasta hoy.

Puede parecer extraño que, en medio de toda esta perfección humana idealizada, haya un tronco de árbol más bien poco atractivo; la textura de la corteza aporta bien poco a la calidad de la imagen, a diferencia de la capa y la carne de Apolo. Un examen más cuidadoso revela que a la figura le faltan el brazo derecho y la mano izquierda, lo que nos debería empezar a dar pistas sobre por qué está ahí ese tronco de árbol. Las esculturas dependen de la fuerza elástica de su material, y el mármol no es bueno para esculpir miembros extendidos, ya que se rompe con bastante facilidad, como se puede comprobar en este caso. En verdad, la capa no solo funciona como un recurso compositivo, sino también por razones de utilidad práctica, pues ayuda a sostener el brazo extendido de Apolo. Estudiando la escultura en términos de equilibrio y de la calidad del material, el árbol es, entonces, otro artefacto para sostener el peso del conjunto, y es que la desaparición de su brazo

derecho es una prueba evidente de cuán vulnerable es esta escultura. El tronco de árbol no encaja con el resto de la composición puesto que, al igual que la hoja de parra, es un añadido posterior; actualmente podemos estar casi seguros de que fue el copista romano quien los añadió, ya que el original griego habría sido forjado en bronce, y el bronce es un material con mucha más fuerza elástica, útil para lograr esta postura. Una de las consecuencias del uso del mármol en vez del bronce es que nos ha hecho creer, de forma incorrecta, que toda la escultura clásica era blanca, promoviendo la idea de que el arte clásico era un arte puro, sencillo, el resultado de valores imperecederos.

El *Apolo del Belvedere* puede empezar a contarnos muchas cosas sobre una gran variedad de aspectos de la historia del arte. En primer lugar, aquí nos topamos con la cuestión de la reutilización y la reinterpretación de las formas clásicas a lo largo del tiempo. Nos conformamos con ver el *Apolo* como un buen ejemplo de escultura griega: la antigua Grecia y Roma suelen denominarse «el mundo clásico», definiendo así un periodo histórico; pero la palabra «clásico» también significa la cumbre, o el ejemplo excepcional, algo que conforma un estilo específico y refinado y que posee una calidad duradera. La combinación del arte de la época clásica con este juicio de valor impone la idea de que lo «clásico» es mejor, y podemos constatar que el interés hacia este estilo artístico, en su sentido más amplio, se ha mantenido a lo largo del tiempo. Los romanos copiaron o adaptaron muchas cosas del arte y la arquitectura griegos; tanto es así que gran parte de nuestro conocimiento sobre la escultura griega deriva de copias romanas.

En el Renacimiento, cuando el interés por el mundo clásico gozó de un gran resurgimiento, el *Apolo* fue adquirido por el papa, dando así el primer paso en la colección de esculturas de los pontífices. El interés por las obras de la Antigüedad era tal que se consideró apropiado incluso que colecciones cristianas acogieran imágenes de dioses paganos, incluyendo las obras que poseía el Vaticano. La pose de Apolo, así como tantas otras esculturas clásicas, fue copiada por muchos artistas, escultores, pintores y grabadores a lo largo de varias generaciones, lo que nos muestra de qué manera, en distintas épocas, las formas clásicas han sido reutilizadas y reinterpretadas, o incluso rechazadas. Esta pose es un ejemplo de *contrapposto* clásico, según el cual, un lado del cuerpo hace lo opuesto que el otro: el lado izquierdo de Apolo se abre, extendiendo su brazo, mientras que el derecho se cierra; de manera análoga, su peso recae solo sobre un pie, aportando así sensación de movimiento.

El *Apolo del Belvedere* también nos habla del aumento del interés por coleccionar y exhibir arte —que en este caso ha condicionado incluso el nombre de la obra— y de cómo la acumulación de objetos ha dado prioridad a ciertos tipos de obras, haciéndolas accesibles para que los artistas las puedan copiar y aprender de ellas. En este sentido, las colecciones del Vaticano fueron muy importantes, ya que los artistas, desde el siglo XVI en adelante, solían visitar Roma como parte de su formación.

El siguiente aspecto en relación con la historia del arte que el *Apolo del Belvedere* nos permite introducir es la «iconografía», un importante método de comprensión del significado del arte. Será abordado con mayor detenimiento en el capítulo 6, pero aquí basta con decir que consiste en el estudio de los motivos de las narraciones representadas en las obras de arte, ya sean religiosas o seculares. Lo hemos visto en *La adoración de los Magos* de Gentile: la historia que hay tras la imagen. La iconografía incluye el estudio de determinados elementos en una obra de arte que funcionan como pistas o símbolos de lo que sucede en la escena o del personaje representado. En el caso del *Apolo*, si no supiéramos que se trata de una imagen del dios grecorromano, podríamos llegar a esa conclusión gracias a que la figura lleva una corona de hojas de laurel, atributo que reconocía los logros de Apolo en las artes.

Mi cuarto ejemplo es una instalación de una mujer que estuvo en la primera línea del movimiento feminista. *The Dinner Party* de Judy Chicago (figura 8) fue expuesta por primera vez en 1979. A primera vista, puede parecer un loable esfuerzo para llamar la atención del público general sobre ciertas mujeres famosas. Además, de manera significativa, disponemos de las palabras de la artista sobre su trabajo, así que podemos saber cuál era su intención:



8. *The Dinner Party*, de Judy Chicago, fue expuesta por primera vez en 1979 en el San Francisco Museum of Modern Art.

Mi idea para *The Dinner Party* surgió de las investigaciones sobre la historia de las mujeres que inicié a finales de la década de 1960 […] la actitud predominante hacia la historia de las mujeres puede resumirse con el siguiente episodio: cuando era estudiante en la UCLA, asistí a un curso titulado «La historia intelectual de Europa». El profesor, un respetado historiador, prometió que en la última clase hablaríamos sobre las contribuciones de las mujeres al pensamiento occidental. Esperé ansiosa

todo el semestre, y en la última clase, el profesor entró y anunció: «Contribuciones de las mujeres a la historia intelectual europea: ninguna».

Esta sentencia me hundió, y cuando, en mis estudios de años posteriores, demostré que la apreciación de mi profesor no resistía un escrutinio intelectual, empecé a convencerme de que la idea de que las mujeres no tienen historia —así como la creencia paralela de que no ha habido ninguna gran artista mujer— era simplemente un prejuicio que había sido elevado a dogma intelectual. Sospechaba que mucha gente aceptaba estas nociones, en primer lugar, porque nunca habían llegado a conocer otra perspectiva diferente.

En cuanto empecé a descubrir lo que se convirtió en un tesoro escondido de información sobre la historia de las mujeres, me sentí a la vez empoderada e inspirada. Mi urgencia en compartir estos descubrimientos a través de mi arte me llevó a preguntarme si las imágenes visuales podrían jugar algún papel a la hora de tratar de cambiar la visión predominante sobre las mujeres y sobre la historia de las mujeres.

Los puestos a la mesa de la cena triangular de Chicago fueron creados usando «artes» tradicionalmente femeninas, caso del bordado y la alfarería, con el nombre de una mujer famosa, como Virginia Woolf o Doris Lessing, en cada uno. Esto puede parecer solo un digno esfuerzo, pero, mirándolo más detenidamente, en cada uno de los platos la fruta y las flores, que a primera vista parecen bastante inofensivos, forman genitales femeninos. Esta referencia alegórica al sexo femenino, aludido en frutas y flores, tipifica la feminización del arte en la medida en que estos últimos son elementos que se consideran decorativos y domésticos.

La obra de Chicago tuvo, y aún tiene, sus detractoras: algunas feministas lo ven como la representación de que la biología es el destino. Si la he incluido aquí es porque permite formular algunas preguntas importantes acerca de la historia del arte; en concreto, muestra cómo el arte puede tener un propósito político evidente y ser un medio bastante provocador para expresar ideas. Aquí Chicago emplea la técnica de inquietar al espectador, puesto que miramos algo que parece casi cursi, pero de pronto lo que era familiar se vuelve turbador. También alude al problema de las mujeres y otros grupos minoritarios en el arte: es bastante fácil para las mujeres, y para quienes pertenecen a grupos étnicos minoritarios, verse convertidos en subcategorías de la historia del arte, lo que implica que el tema principal siempre es el

hombre blanco occidental, ya sea como motivo de la obra, ya como artista, ya como historiador. Lo que sigue en este libro desafía esa visión.

The Dinner Party nos habla también sobre la naturaleza efímera de las obras de arte: esta es una instalación sin una sede permanente, esto es, su existencia es bastante frágil, pero, dado que el mensaje resulta hoy en día desfasado o inoportuno para muchos, permanece arrinconado y fuera de la vista. Y esto es algo que nos permite plantearnos el problema de la moda y el gusto, así como de la relación entre el artista y la obra cuando no existen ni el mecenas ni la galería.

Mis cuatro imágenes sientan las bases para mucho de lo que se va a hablar en este libro. Todas ellas demuestran, de maneras diferentes, que la historia del arte no consiste solo en describir imágenes que representan el mundo que creemos ver; la cuestión es mucho más rica y compleja. Es una manera de encarar las culturas y las sociedades de diferentes épocas y ver cómo pensamos acerca de esos periodos y cómo las actitudes han cambiado a lo largo del tiempo. La enorme variedad de objetos de estudio nos permite emplear la historia del arte para reflexionar sobre estos problemas en relación con asuntos tales como la vida personal y la vida pública, el arte y las prácticas religiosas y seculares, el activismo político y la dominación cultural. Los siguientes capítulos exploran estos diferentes aspectos de la historia del arte, si bien en el capítulo 7 termino donde empecé, con los objetos mismos, describiendo cómo, a la luz de varios aspectos de la disciplina que son abordados en este libro, podemos «leer» la historia del arte partiendo de las propias obras de arte.

2. Escribir historia del arte

En los últimos años, muchos estudiantes se han interesados en la historiografía, es decir, el estudio de la historia (o de las historias) del arte, antes que en el objeto en sí de la disciplina; una tendencia importante que se conecta con los problemas que se tratan en este capítulo. Aquí quiero llamar la atención sobre los diferentes marcos narrativos que hay en la historia del arte para examinar las distintas maneras en que se la puede escribir. Los distintos modos de escribirla fueron tratados en el capítulo 1, en donde se mostró que el interés por la biografía de los artistas individuales o por el estilo conllevaba, para la historia del arte, unos marcos narrativos que eran, al mismo tiempo, populares y perdurables en el tiempo. Además, introduje la cuestión de cómo reaccionamos ante los objetos visuales empleando palabras. Quiero detenerme ahora en cómo se han escrito las historias del arte para describir el arte y proporcionarle un contexto, algo que será recuperado más tarde, en el capítulo 5, en donde examino distintas formas de pensar sobre la historia del arte.

Me gustaría seguir aquí tres líneas principales. En primer lugar, los ejemplos de escritos sobre arte que escojo los tomo de un arco de tiempo muy grande con el fin de ver qué es lo que, de hecho, sus autores tienen en común, así como para dar cuenta de las diferencias entre ellos. En segundo lugar, observo cómo el género y los prejuicios de género han influido en el desarrollo de la historia del arte. En tercer lugar, es importante pensar sobre nuestras expectativas acerca del progreso y la evolución en el arte en función de cómo se escriben las historias; en este sentido, podemos comprobar cómo las distintas maneras de escribir sobre arte pueden cambiar el modo en que percibimos el objeto y pensamos sobre su historia.

Historiadores de arte a lo largo del tiempo

Gaius Plinius Secundus, conocido como Plinio el Viejo (23/24-79 d. C.), fue un escritor romano cuya *Historia natural* en 37 volúmenes, dedicada al emperador Tito, es una de las obras más conocidas sobre arte y arquitectura del mundo antiguo. Esta obra inmensa se ocupa sobre todo de la historia natural del mundo grecorromano, como sugiere su título, pero también habla sobre arte. En el periodo del Renacimiento, en Italia se prestó muchísima atención a las fuentes textuales sobre el arte de la Antigüedad; había una gran variedad de textos disponibles, si bien algunos habían sobrevivido solo de manera fragmentada, o bien únicamente existían en griego. Por el contrario, los volúmenes enciclopédicos de Plinio sobrevivieron intactos, y fueron traducidos al italiano en 1476, lo que los hizo mucho más accesibles. El resultado fue que los argumentos de Plinio sobre el arte recibieron tanta atención que ganaron una significación desproporcionada respecto a la intención del conjunto de la obra. La *Historia natural* tuvo una influencia importante para el desarrollo de los escritos sobre arte, así como sobre el arte mismo, y las descripciones de Plinio de los objetos de arte ayudaron a identificar las esculturas antiguas descubiertas durante el Renacimiento y épocas posteriores. Es difícil para nosotros imaginar cómo debió de ser no reconocer el motivo de esculturas tales como el *Apolo del Belvedere* (figura 7), pero desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII, la identificación solo era posible mediante una cuidadosa coordinación entre las descripciones escritas y las esculturas encontradas. Lo cautivadores y enigmáticos que debieron de resultar en el Renacimiento estos anónimos fragmentos del pasado no debieron ser muy diferentes a nuestras especulaciones actuales sobre el arte prehistórico.

Plinio también se fijó en los detalles biográficos de las vidas de los artistas. El más famoso, su relato sobre el pintor Apeles, tuvo gran influencia en la formación de los valores artísticos en la época del Renacimiento. El surgimiento de la idea del artista como alguien con un estatus y capaz de establecer una relación intelectual con su trabajo tuvo gran importancia en el arte del Renacimiento, y sirvió para asegurar la continuidad de la tradición clásica en la medida en que el estatus artístico era mayor si se conocía el arte de las antiguas Grecia y Roma.

Plinio tuvo una influencia importante en uno de los más imperecederos e influyentes escritores sobre arte, Giorgio Vasari (1511-1574). Vasari fue un pintor y arquitecto florentino, considerado a menudo el primer historiador del arte, y su obra *Las vidas*, que se sigue imprimiendo hoy en día, es un importante libro de referencia para nuestro conocimiento sobre los artistas del

Renacimiento. Vasari era consciente de los antecedentes de su empresa, incluyendo la *Historia natural* de Plinio, tal y como él mismo lo enuncia:

> He dejado fuera muchas de las cosas de Plinio y de otros autores que podría haber usado y no lo he hecho, tal vez de manera controvertida, para dejar a cada uno la libertad de descubrir por sí mismo las ideas de otras gentes en sus fuentes originales.

Pero sus biografías han acabado por tener el mismo valor que sus antiguas fuentes, y así, la primera traducción de *Las vidas* de Vasari se hizo al inglés en 1685, y se convirtió en el modelo para escribir sobre el arte en el mundo postclásico.

Las vidas de Vasari comprende tres partes: la primera incluye a los artistas Cimabue y Giotto, que trabajaron en lo que Vasari considera el «renacimiento» de las artes tras la «Edad Oscura». La segunda parte habla sobre el periodo que ahora llamamos el Primer Renacimiento, e incluye a los artistas Masaccio y Botticelli, al arquitecto Brunelleschi y al teórico y arquitecto Alberti. Es importante recordar que había muy poca diferencia entre la práctica de la arquitectura, la pintura y la escultura en aquella época, y muchos «artistas» ejercían las tres (Vasari, por ejemplo, diseñó el edificio que hoy es la Galería de los Uffizzi en Florencia). La parte final de *Las vidas* comienza con Leonardo da Vinci y comprende a los que hoy consideramos los artistas del Alto Renacimiento.

Las decisiones tomadas por Vasari para ordenar su material han tenido una fuerte repercusión en la historia del arte: al poner mucho énfasis en el concepto de «genio» y en los logros del artista individual, Vasari colocó los cimientos para el tipo de aproximación a la historia del arte propia del experto de la que he habado en el capítulo 1. Vasari fue uno de los primeros historiadores que formuló juicios cualitativos sobre el arte con el fin de crear un canon de grandes artistas y, por consiguiente, de sus grandes obras. Para Vasari, la calidad se basaba en la habilidad del artista para crear la ilusión del naturalismo y en la pericia técnica requerida para ese grado de «belleza» idealizada. Además, como ya he señalado, este tipo de aproximación a la historia del arte incentiva la tendencia a tener que atribuir las obras a un artista, o a captar la influencia entre los distintos artistas sobre la base de similitudes estilísticas (si dos cosas se parecen, tienen que estar relacionadas).

En primer lugar, es importante analizar la idea de escribir una historia basada solamente en las vidas de los artistas, y pensar si no se trata en realidad de una historia de artistas antes que de una historia del arte. Existe el

problema, obvio, de que Vasari, probablemente, conociera mucho más sobre los artistas que otros autores, y, al igual que nosotros, tuviera sus favoritos. Esto es algo que, en el caso de *Las vidas,* afecta al modo en que fue escrita y a la manera en que ha influido en la historia del arte. La primera edición de *Las vidas* de Vasari, publicada en 1550, pretendía ser una celebración del genio de Miguel Ángel Buonarroti, el temperamental escultor y pintor que asombró a la Italia de principios del siglo XVI con su escultura gigante de *David* (1501-1504) y con su decoración pictórica de la bóveda de la Capilla Sixtina (1508-1512). En verdad, Miguel Ángel es el único artista que aún vivía cuya biografía aparece en la primera edición de *Las vidas*: Miguel Ángel murió en 1564 y la segunda edición de *Las vidas*, mucho más conocida que la primera, apareció en 1568.

El problema con el tipo de trayectoria de la historia del arte propuesta por Vasari es que nos obliga a plantearnos la sencilla pregunta de qué es lo que pasó con el arte después de Miguel Ángel. ¿Se detuvo o entró en decadencia? Una vez que el arte alcanzó el pináculo de su perfección, ¿hacia dónde podía ir? Se puede ver aquí que postular la idea de un progreso artístico, ya sea en dirección al arte superlativo de un solo individuo, como aquí, o en función de la idea más abstracta de la recreación de las formas clásicas, o de la representación perfecta del ser humano, conlleva pensar que la historia del arte tiene un final.

Esta es una cuestión que suscita un importante problema a la hora de escribir cualquier clase de historia. Las historias se escriben con la ventaja de la retroactividad: sabemos lo que vino antes y después del hecho estudiado; la idea de que los hechos se despliegan en dirección a un fin conocido se conoce como teleología. Pero la historia continúa más allá del momento en el que escribe el historiador, lo que nos permite entonces reconfigurar los procesos y las narrativas de la historia del arte; de todos modos, aquí estoy yendo más lejos de mi propósito.

El segundo aspecto por resaltar en la obra de Vasari es que nunca se ha discutido su subdivisión del desarrollo del arte en Italia desde *ca*. 1270 hasta 1570, y aún nosotros seguimos pensando que los artistas que él ubica en la segunda parte de *Las vidas* pertenecen al Primer Renacimiento, es decir, son representantes de los inicios de lo que a juicio Vasari eran los aspectos más importantes del arte, a saber, la reutilización y la reinterpretación del arte de la Antigüedad. Pero sabemos que los contemporáneos de Vasari no tenían en cuenta tales subdivisiones entre los artistas del Primer Renacimiento y los del Alto Renacimiento; del mismo modo, Vasari no apreciaba ni tenía interés por

el arte de las épocas anteriores que hoy conocemos como gótico o bizantino. No obstante, entre la división de la historia del arte en periodos específicos que hace Vasari y la que han planteado más tarde los historiadores, hay tanto coincidencias como desacuerdos. Por ejemplo, Giotto es incluido en *Las vidas* como la *prima luce* («primera luz») del Renacimiento debido a que Vasari ve en su obra la primera señal de un interés por la naturaleza, mientras que más recientemente se ha clasificado el trabajo de Giotto como acorde con la tradición del gótico, a causa de su interés por las poses estilizadas y las fórmulas compositivas de ese periodo.

Aunque Vasari no ve relación alguna entre el arte, la sociedad y la política, estableció criterios que pueden ser empleados para juzgar la cualidad de una obra de arte. Se trata de cinco aspectos del arte que han tenido mucha influencia a la hora de apuntalar la forma en que las generaciones siguientes han hecho la historia del arte. Explicar brevemente este asunto me permitirá también llamar la atención sobre una de las mayores influencias en la filosofía del arte, el neoplatonismo, y su interacción con la práctica artística en el Renacimiento.

Los criterios de Vasari incluyen el *disegno*, el arte de dibujar o diseñar bien: aquí Vasari hace uso de la idea neoplatónica de que el artista posee la «idea» del objeto que está tratando de reproducir, implantada en su mente por Dios. La obra de arte, ya sea pintura o escultura, se relaciona tanto con el objeto que el artista ve como con la forma perfecta que existe solo en la mente. El segundo criterio es la *natura*: el arte como imitación de la naturaleza fue un concepto nuevo en el siglo XV. Aquí Vasari vuelve a aportar la idea platónica del artista capaz de mejorar la naturaleza mediante el conocimiento de formas perfectas. En tercer lugar, la *grazia* es una cualidad esencial del arte, como evidencia la delicadeza de las obras de artistas como Miguel Ángel. En cuarto lugar, el *decoro* se refiere al decoro artístico o su «propiedad»: por ejemplo, una persona santa debía aparecer como un hombre o una mujer sagrados. Esto también viene a significar una forma de modestia que exige cubrir los genitales de los desnudos esculpidos o pintados, a veces después de que la obra haya sido terminada. La categoría final de Vasari era la *maniera*, que se refiere tanto al estilo personal del artista como a una determinada escuela de artistas. Estos criterios todavía tienen muchísima aceptación, y forman parte del interés, que aún perdura, por el arte naturalista o clásico tal y como es refractado por el Renacimiento y más allá. El método de Vasari para escribir sobre arte se limitó a las obras mismas, y dependía de

una observación detenida de los detalles, así como de los fragmentos biográficos de la vida del artista.

Creo que es útil, aquí, comparar la explicación de Vasari sobre una obra dada con la de otro, diferente, historiador del arte, Ernst Gombrich, uno de los más conocidos historiadores culturales del siglo XX. El trabajo de Gombrich se centró principalmente en el Renacimiento, y pretendía examinar trabajos de «alta cultura» (o arte) como muestras del inmenso clima intelectual de la época; también se interesó por la antropología y el psicoanálisis, medios para alcanzar el significado cultural del arte. Como estudioso del Renacimiento, Gombrich ha sido acusado de conservadurismo y de fortalecer la historia del arte canónica, pero su obra también abarca la psicología del arte, escogiendo como ejemplos incluso los dibujos animados y la publicidad. Ya sea cuando habla de arte elevado o de cultura popular, el interés de Gombrich por las funciones cambiantes de las imágenes y por la importancia de su contexto social y cultural, hace que su análisis esté impregnado de una estratificación de significaciones y matices tal que, para mí, es difícil verlo como un tradicionalista. Dicho esto, debo aquí enunciar mis objeciones al libro más vendido de Gombrich, *La historia del arte*, publicado por primera vez en 1950 y que se sigue imprimiendo hoy en día. Esta obra plantea un desarrollo lineal del arte, se centra en los artistas canónicos y tiene muy poca consideración hacia contextos más amplios, o hacia otras aproximaciones teóricas que Gombrich sí que presenta en otros escritos suyos. Como *Las vidas* de Vasari, *La historia del arte* trata de «grandes hombres» y del «estilo»: si no es ahora, sin duda hacia el final de este libro se verán las razones que sustentan mi postura contra el tipo de narrativa cuyo lema rezaría «del hombre de las cavernas hasta Picasso», de tipo lineal y teleológica, y con un sesgo occidental.

Una comparación entre la manera en que Gombrich y Vasari escriben sobre la misma obra de arte permite evidenciar las diferencias entre sus enfoques sobre la historia del arte. *La escuela de Atenas* de Rafael (figura 9) es un ejemplo útil para este ejercicio ya que se trata de una imagen compleja cuyo atractivo aún persiste. El papa Julio II fue un mecenas muy entusiasta: su colección de esculturas en el Vaticano incluía el *Apolo del Belvedere* (figura 7), y fue él quien le encargó a Miguel Ángel pintar el techo de la Capilla Sixtina. Rafael, junto a otros artistas, fue contratado por el pontífice para decorar una serie de salas en el palacio del Vaticano, conocidas a menudo como las *Stanze* del Vaticano. Las pinturas parietales, llamadas frescos, de la *Stanza della Segnatura*, la *Stanza dell'Incendio* y la *Sala di*

Costantino fueron realizadas por Rafael y sus colaboradores de taller a partir de 1509. La *Stanza della Segnatura* suele ser considerada la más importante de estas habitaciones, ya que fue en ella donde Rafael se implicó más con su trabajo. Los dos frescos principales de la sala eran *La escuela de Atenas* y *La disputa*, relativa al Santo Sacramento, cuyo motivo pictórico ofrece una interesante superposición de lo secular y lo sagrado, o de lo pagano y lo cristiano.



9. *La escuela de Atenas* de Rafael (*ca*. 1509-1511/1512), uno de los frescos que decoran la *Stanza della Segnatura* en el Vaticano, Roma.

El informe de Vasari sobre estos importantes encargos es como sigue:

> En aquella época Bramante de Urbino, que había estado trabajando para Julio II [contaba Rafael], persuadió al papa para que construyera nuevos apartamentos en los que Rafael tuviera la oportunidad de demostrar de lo que era capaz.
>
> [D]espués de que fuera recibido con gran afecto por el papa Julio, Rafael comenzó a pintar en la *Stanza della Segnatura* un fresco que representaba a los teólogos reconciliando la Filosofía y la Astrología con

> la Teología, y en el que había retratos de todos los sabios del mundo, representados discutiendo entre ellos de varias maneras. De pie aparecen algunos astrólogos que dibujan varias clases de figuras y caracteres, relativos a la geomancia y la astrología, sobre unas pequeñas tablillas que, de la mano de ciertos ángeles muy bellos, son enviadas a los evangelistas para mostrárselas. Entre ellos está Diógenes con su copa, recostado en los escalones y sumido en sus pensamientos: esta es una figura concebida con gran finura que merece gran ovación por su belleza y por la apropiada negligencia de sus ropajes. Están, también, Aristóteles y Platón, uno sosteniendo el *Timeo* y el otro la *Ética*; alrededor de ellos, en círculo, se dispone una gran escuela de filósofos. Los astrólogos y los geómetras usan compases para dibujar innumerables figuras y caracteres en sus tablillas; y solo con esfuerzo puede describirse su espléndido aspecto.

En su libro de 1972 *Imágenes simbólicas*, Ernst Gombrich contraría y corrige la explicación de Vasari:

> Llegado a Roma […] Rafael «comenzó en la *Camera [Stanza] della Segnatura* una pintura sobre cómo los teólogos armonizan la Filosofía y la Astrología con la Teología, en donde los sabios de todo el mundo son mostrados debatiendo de varias maneras». Estas palabras inauguran la explicación de Vasari […] naturalmente y dieron la clave para interpretar estos frescos durante los siglos siguientes. Vasari no solo estableció la convicción de que el motivo de este ciclo debía de ser de una profunda importancia filosófica, sino que también reforzó la clase de interpretación que aísla el fresco individual de su contexto intelectual y decorativo […] Nosotros conocemos la fuente de este error: Vasari trabajó a partir de grabados de los frescos [y como resultado] colocó a los evangelistas entre los filósofos griegos […] [y] esta tendencia se conservó […] y aunque los estudiosos no terminan de estar de acuerdo con ninguna de estas interpretaciones, se ha mantenido la convicción de que existía una clave de lectura para estos frescos que tenía que estar de acuerdo con las ideas humanistas del siglo dieciséis.

Gombrich atribuye la incomprensión de la iconografía del conjunto de la *Stanza* a la errónea explicación de Vasari, y a que, posteriormente, los historiadores prestaron atención a los componentes individuales de la sala —el techo y los muros— en vez de ver la composición como un todo. Gombrich argumenta que al leerla de este modo, la sala, con su mezcla de motivos paganos y cristianos, «no debió de haber sorprendido a nadie que conociera

los usos de los moralistas cristianos o, es más, de San Agustín». Para subrayar estas ideas, en el techo se incluyen ciertas personificaciones entronadas que se relacionan con las representaciones que hay bajo ellas. *La escuela de Atenas* se empareja con la Filosofía, que, junto con las otras figuras del techo —la Ley, la Teología y la Poesía—, representan las artes liberales, tal y como se enseñaba en las universidades italianas de la época.

El enfoque de Vasari sobre la historia del arte, como hemos visto, aún encuentra aceptación, pero su cuestionamiento —o, más concretamente, el planteamiento de un modo diferente de pensar sobre el motivo pictórico— llegó en el siglo XVIII con Johann Joachim Winckelmann, uno de los primeros historiadores que ubicó el arte en su contexto empleando el mayor número posible de fuentes. Colocar el arte en su contexto cultural fue una idea revolucionaria, ya que indica el momento en que el arte se volvía más importante que el artista; en efecto, Winckelmann declaró que el artista individual tiene poco que ver con su proyecto, algo que iba a dar paso a la confección de una manera más sistemática de organizar el conocimiento sobre el arte. Es decir, Winckelmann seguía sosteniendo que era necesario un examen detallado de la obra de arte y, al igual que Vasari, unió el interés de experto con la identificación del ideal de belleza o perfección. Pero allí donde Vasari encontró dificultades acerca del problema de la «decadencia del arte» tras la muerte de Miguel Ángel, Winckelmann limitó sus intereses al arte de la Antigüedad. Para Winckelmann, el arte griego antiguo desde el siglo V a. C., conocido como periodo clásico, constituye la cumbre del logro artístico en lo referente a la representación de la belleza y la perfección. A Winckelmann no le preocupaba que los detalles biográficos de los artistas que produjeron aquellas obras fueran muy escasos, y en cambio veía la historia del arte como algo que concernía a lo estético antes que al artista.

Winckelmann introdujo un estudio sistemático, cronológico, de la historia del arte: se trataban los restos artísticos de la Antigüedad como si fueran los supervivientes coherentes de la época clásica, que podían determinar y a la vez potenciar la condición humana (aunque Winckelmann desconocía que muchas de las esculturas eran copias romanas de originales griegos). La «invención» de la antigua Grecia, o por lo menos su institución como una de las cimas de la civilización humana, fue un elemento esencial para este concepto eurocéntrico de un ideal o de una tradición clásica, y ha sido relevante para los tiempos actuales. En su *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* (1755), Winckelmann expone:

> [no hay] sino un modo para que los modernos se vuelvan grandes, y tal vez sin igual […] mediante la imitación de los antiguos […] Los devotos de los griegos no solo encuentran en sus obras a la naturaleza, sino, aún más, algo superior a la naturaleza; bellezas ideales, imágenes surgidas de la mente.

Las ideas de Winckelmann se valieron en gran medida de las teorías de mediados del siglo XVIII sobre el lenguaje, el cual habría desarrollado sus recursos, se pensaba, para permitir un conocimiento más claro de las cosas; sin embargo, un exceso de estilo y de retórica conduce al lenguaje a la degeneración. Winckelmann emprendió un camino similar a través del arte, considerando el arte griego clásico como la cumbre, y el posterior periodo helenístico, de mayor movimiento y vigor, como el «exceso» y la «degeneración». Esta idea de un desarrollo y una decadencia en el arte del mundo antiguo se ha mantenido como la cronología estándar para la historia del arte, y, de igual modo, la progresión lineal desde la antigua Grecia hasta el presente se ha mantenido como el método estándar para ordenar las exposiciones de los museos: como consecuencia, leemos sobre historia de arte siguiendo un orden similar al que encontramos en los museos. El análisis de Winckelmann, o el sistema de la historia, como él prefería llamarlo, está firmemente enraizado en la tradición verbal —el aparato crítico del lenguaje fue transportado al arte—. Dado que Winckelmann, al escribir su historia, se basó en las descripciones textuales de los objetos para identificar las obras, es importante recordar que ni él ni Vasari tuvieron acceso a ilustraciones buenas y rigurosas de las obras sobre las que hablaban, algo que hoy en día se da por garantizado. Tuvieron que fiarse de impresiones y grabados de calidad variable que podían resultar engañosos, factor que está implícito en la crítica de Gombrich al análisis de Vasari de *La escuela de Atenas*. Pero la ausencia de buenas reproducciones visuales tiene una importancia aún mayor, en tanto que no fue sino hasta las décadas intermedias del siglo XX cuando las técnicas fotográficas se refinaron lo suficiente como para permitir el estudio detenido de los objetos artísticos de una manera que no fuera *in situ*. Claramente, el empleo de la fotografía introdujo un nuevo conjunto de problemas, pero este es un factor que nos debe hacer pensar detenidamente sobre la relación entre los sistemas verbales empleados para registrar arte y los visuales, un asunto que será desarrollado más adelante en el capítulo 6.

La idea de una historia cultural, como la que desarrolló Winckelmann, tuvo mucha más repercusión en los escritos sobre historia del arte que el enfoque biográfico de Vasari. Así, el historiador suizo Jacob Burckhardt

adoptó un enfoque similar al de Winckelmann en sus dos volúmenes de *La cultura del Renacimiento en Italia*, obra que apareció por primera vez en Alemania en 1860, y que fue enseguida traducida al inglés. Burckhardt sitúa firmemente el arte del Renacimento italiano en su contexto cultural para explicar sus cualidades «civilizadoras» y «cívicas». *La cultura del Renacimiento en Italia* sigue siendo hoy en día un trabajo clásico que fue crucial para incentivar el renovado interés por aquel periodo, así como para respaldar el papel predominante que se le otorgaba al concepto de supervivencia de la tradición clásica en el arte occidental.

Winckelmann también ha influido en la manera en que el objeto de arte ha alcanzado un estatus autónomo: que prestara atención a la obra antes que al artista pudo ayudar a inaugurar una nueva forma de pensar sobre la historia del arte.

En el siglo XIX, en Alemania, uno de los filósofos más influyentes en la historia del pensamiento occidental, G. W. F. Hegel, propuso que la forma de la historia no era la de una progresión lineal, sino que, por el contrario, comprendía ciclos de decadencia inevitable y crisis, uno de los problemas que afrontaron tanto Vasari como Winckelmann. Por el contrario, Hegel creía que la historia era el resultado del desarrollo de un «espíritu universal» y que el arte era uno de los modos en los que este espíritu se manifestaba. El término *Zeitgeist* («el espíritu de la época»), que hoy nos puede resultar familiar, proviene de la filosofía de la historia de Hegel. Su sistema implica un modo de explicar no solo las obras de arte, sino toda la producción cultural de un momento temporal dado. Como tales, las acciones de los individuos, los artistas en nuestro caso, tienen poca importancia, como tampoco la tiene el contexto social en el que se produce una obra de arte.

La preocupación por el estilo desde una perspectiva hegeliana difiere del enfoque de experto que lleva a cabo Vasari. Aquí, el estilo tiene un cierto tipo de autonomía que se desarrolla a lo largo del tiempo y trasciende la actividad humana, restándole importancia a la idea de genio, que es, en cambio, crucial para otras maneras de escribir sobre historia del arte. La idea de Ernst Gombrich de la historia cultural fue influida por Hegel, pero Gombrich le atribuyó al arte, o a las imágenes, funciones cambiantes que reaccionaban e función del contexto, algo que Gombrich llamó una «ecología del arte», término tomado de la sociología y que se refiere a la relación entre el arte y sus distintos entornos.

Realmente solo en el siglo XX vemos alguna grieta en estas dos líneas principales de pensamiento sobre la historia del arte, la primera en referencia

al autor (el artista) y la segunda respecto a la forma (el estilo). Hemos visto cómo el arte de la Antigüedad dominó el pensamiento y la práctica artística, y cómo el mero término «clásico» denotaba tanto un periodo histórico como un juicio de valor favorable sobre la producción de esa época. Más tarde, los historiadores del arte se han dedicado prácticamente a hacer apología de esta idea, convencidos de que el arte de su propia época no estaba a la altura del de los antiguos. La obra de Gombrich y de sus contemporáneos, como Rudolf Wittkower y Fritz Saxl, es una fértil mezcolanza de filosofía, historia y teología, que nos proporciona una *Kulturgeschichte*, o una historia cultural del arte, que se ocupa, sin embargo, sobre todo del arte del Renacimiento y de sus derivados.

En el siglo XX surgen nuevas maneras de escribir sobre arte, un momento en el cual los historiadores se centran mucho más en el arte de su propia época que en la relación, favorable o de otro tipo, con el arte del pasado. Hasta ahora he hablado sobre todo del arte como una representación del mundo que creemos ver, y este capítulo nos ha enseñado que la historia del arte se desarrolla, en parte, a partir de la intención de ordenar el arte de acuerdo con su aptitud en tanto que medio de representación, ya sea realista, naturalista o idealizado. Pero a comienzos del siglo XX surge una tradición de arte no figurativo, es decir, un arte que no retrata el mundo tal y como creemos verlo.

La instalación de Judy Chicago es una piedra de toque útil para esta forma de arte, que algunos podrán considerar poco atractivo o causante de rechazo. Cuando nos detuvimos en *The Dinner Party* (figura 8) en el capítulo 1, yo hablaba sobre la idea de la biografía —no solo la de la artista sino también de las vidas de las mujeres representadas en los puestos de la mesa y en los textos de la obra— e invertí algo de tiempo explicando el concepto que hay tras esta pieza. Mi argumento aquí es mostrar que el motivo de *The Dinner Party* parte de una idea; es una declaración sociopolítica en referencia a las mujeres, por lo que es bastante diferente de las otras obras de las que he hablado en el capítulo 1. La instalación de Chicago es resultado del cambio de actitud en el siglo XX sobre lo que el arte puede hacer y cómo puede hacerlo. Ya no está sometido a las fuerzas del espíritu hegeliano, o a las cumbres cíclicas de la era clásica de Vasari, que habría llegado a lo más alto de nuevo en el Renacimiento. El surgimiento de la modernidad a comienzos del siglo XX hizo que los historiadores del arte pensaran por primera vez acerca de un movimiento que no era el resultado de años de evolución y de una tradición repetitiva; por el contrario, la modernidad hizo borrón y cuenta nueva al

proponer una serie completamente diferente de valores y estéticas que exigían nuevas respuestas.

Desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta finales de los años sesenta, Clement Greenberg fue uno de los más importantes críticos de arte moderno. Greenberg se deshizo de la obligación de tener en cuenta las determinaciones sociales del arte —relativas tanto a su producción como a su interpretación (de la historia)—, y centró el objetivo de sus investigaciones en el arte de vanguardia, al que hoy podemos llamar el «movimiento moderno». Este movimiento surgió en Francia a mediados del siglo XIX como parte de una creciente tradición autónoma de producción e interpretación de arte, que fue prolongada en el siglo XX por la obra de artistas abstractos como Pablo Picasso, Piet Mondrian y Joan Miró. Greenberg creía que este tipo de arte de vanguardia era necesario para mantener con vida la cultura, y sus firmes creencias socialistas apuntalaban sus ideas sobre la necesidad de una nueva cultura que reemplazara a la del pasado.

Más tarde, la postura de Greenberg avanzó hacia el postulado de que el arte visual debía ocuparse exclusivamente de lo que se da en la expresión visual, sin hacer referencia a experiencias de otro tipo. La insistencia de Greenberg en la autonomía del arte se interpretó como que su pensamiento había experimentado un cambio hacia un punto de vista político que defendía el *statu quo* en vez de desafiarlo. En vez de hacer un llamamiento a un cambio fundamental en la práctica y la valoración de arte, el trabajo de Greenberg ahora se centraba en excluir del campo privilegiado del arte de la «alta cultura» —otro nombre para el canon— las obras de las mujeres artistas, de los grupos minoritarios o los elementos de la cultura popular. En parte gracias al esfuerzo de Greenberg, la modernidad se convirtió en un bastión de los valores masculinos conservadores producidos por y para hombres occidentales excluyendo a otros grupos.

De acuerdo con Greenberg, la esencia del arte reside en su pureza y autodefinición, y en su necesidad de ser sincero con su medio (y en contra de ser expresado por otros medios, como el verbal). Como tal, la modernidad debía excluir cualquier elemento representativo y, en cambio, debía aportar una experiencia óptica abstracta. Esto se ve, por ejemplo, en los *collages* cubistas de Picasso, en los que uno puede descifrar fragmentos o sugerencias de objetos o del modelo —o de la modelo—, en el caso de un retrato, pero en verdad la imagen es un conjunto de formas y figuras hechas con diferentes materiales que aportan variaciones en la textura. Estas abstracciones presentan varias referencias de la escena que el artista podía haber tenido ante

los ojos. Greenberg propone un modo de mirar este tipo de obras de arte abstracto, pero es solo un modo entre muchos de pensar en el *collage* cubista; podríamos tener en cuenta también cómo el espacio se aplana y se reconfigura en su intento de mostrar más de un punto de vista sobre el mismo objeto. Pero este no es exactamente el modo en que Greenberg quiere escribir sobre arte, en tanto que la «abstracción» se vuelve a identificar con el motivo de la obra de Picasso. El modelo greenbergiano de escribir sobre historia del arte y sobre la práctica de arte está en total oposición a lo que Chicago trataba de hacer en *The Dinner Party*: en efecto, la instalación de manufacturas de Chicago, empleando «artesanías y técnicas femeninas», contrasta directamente con los parámetros del arte tal y como los define la modernidad.

Historias del arte de género

Pretendo hablar ahora sobre el sesgo existente a la hora de escribir historia del arte, que favorece una interpretación masculina del motivo, a pesar de que muchos mecenas y muchos temas fueron/son femeninos. A esto se añade el impacto de los escritos de historiadoras del arte como Griselda Pollock y Linda Nochlin, más de medio siglo después de que los primeros escritos feministas empezaran a aparecer, que cartografían un modo diferente de ver y entender los productos culturales y las relaciones sociales que se expresan en ellos. Griselda Pollock y Rozsika Parker localizan la paradoja crucial en las actitudes hacia las mujeres a la hora de escribir los diferentes tipos de historia, en especial aquellos que tienen que ver con la creatividad:

> Las mujeres son presentadas de una manera negativa, como si carecieran de creatividad, sin nada significativo que aportar y sin tener ninguna influencia en el desarrollo del arte. Paradójicamente, para negar a las mujeres, es necesario reconocerlas; se las menciona con el fin de ser categorizadas, segregadas y marginadas. [Este es] uno de los principales elementos de la construcción de la hegemonía de los hombres en las prácticas culturales y en arte.

Junto a Pollock y Parker, para comprender este problema es importante la contribución de Linda Nochlin: su ensayo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* sigue siendo un texto de referencia para este asunto, a pesar de que fue escrito en 1971. Merece la pena recordar que Nochlin lo escribió en la época en que el movimiento de liberación de las mujeres se hallaba en

su punto álgido —más o menos por aquel tiempo Judy Chicago hizo *The Dinner Party*—. El ensayo de Nochlin se basa en un conjunto de supuestos acerca de lo que significa el «gran arte», así como en los supuestos históricos y de género que hay tras la idea de «artista». Nochlin argumenta que el arte no es la actividad autónoma de un individuo superdotado; por el contrario, «hacer arte» tiene lugar en un contexto social y es un elemento integral de esa estructura social, mediada por cosas como las academias de arte, los sistemas de patrocinio y la percepción que se tiene del artista, ya sea como un «machote» o como un marginado. En otras palabras, la sociedad crea sus propios mitos alrededor de la idea de arte y del artista, reforzando con ellos el *statu quo* de esa sociedad. La historia del arte, hasta la intervención de las feministas, participaba de ese mito, o de lo que podemos llamar «discurso». Formulando preguntas distintas acerca de las condiciones necesarias para producir arte, podemos elaborar una nueva serie de ideas sobre la naturaleza del arte, la práctica artística y los «grandes artistas».

Aunque se centra sobre todo en las mujeres, la historia del arte feminista dirige su atención hacia problemas relativos a la diferencia, ya sea sexual, social o cultural, y, como resultado, actualmente podemos mirar y escribir sobre las obras de arte y sus modos de representación desde diferentes perspectivas históricas y estéticas. La tendencia a aceptar todo lo que hay como si fuera algo natural es innegable, ya sea lo que se refiere a la investigación académica o a nuestros sistemas sociales, pero la historia del arte feminista nos permite reflexionar, por primera vez, sobre el canon de la historia del arte, proporcionando los medios para que podamos pensar sobre las obras de arte de manera distinta.

En los últimos años, varios estudios han ampliado el alcance de la pregunta acerca del control ejercido sobre el material visual, incluyendo no solo la relación entre hombres y mujeres, sino también la relación de la homosexualidad en el arte, a veces llamada «teoría *queer*», y la relación entre el colonizador y el colonizado en un mundo postcolonial. El cuestionamiento de las diferentes relaciones de poder que existen entre el arte y sus usuarios y productores es una parte esencial de la disciplina.

3. ¿Una historia del arte global?

El arte global, término con el cual me refiero a los objetos de arte producidos a lo largo y ancho de las geografías, las culturas y las épocas, por supuesto tiene un pasado, pero ¿tiene una historia? Y de ser así, ¿qué clase de historia? Hago esta pregunta porque hasta ahora hemos analizado cómo se ha desarrollado la disciplina de la historia del arte en Occidente, y hemos visto que se trata de un área de estudio que se beneficia de una larga tradición de descripciones de obras de arte, desde Plinio en adelante, y no hay duda de que Giorgio Vasari —quien a menudo es reconocido como el primer historiador del arte, en su empleo de la biografía del artista para enmarcar históricamente su indagación cronológica— fue influido por este tipo de enfoque. Pero los comienzos de la historia del arte, tal y como podemos entenderla hoy en día, se localizan en los siglos XVIII y XIX en Europa, en la obra de autores como Johann Joachim Winckelmann. Puede rastrearse la evolución de este tipo de narración sobre el arte en clave histórica —que se centra en y surge a partir de la tradición occidental— en el trabajo ulterior de autores como Heinrich Wölfflin, Alois Riegel, Erwin Panofsky y Ernst Gombrich. El principal interés de todos estos historiadores del arte sigue siendo el arte europeo, en especial el surgido de la tradición grecorromana, y el enfoque que emplean para escribir su historia está muy imbricado con el propio objeto de estudio: se trata de una historia del arte que, centrada en las tradiciones europeas, como el naturalismo y el clasicismo, y en temas como la iconografía, funciona como un medio para un autoanálisis reflexivo.

Llegados a este punto, debemos recordarnos a nosotros mismos que la historia del arte no es una disciplina monolítica dentro de la tradición erudita occidental: por ejemplo, los métodos y los enfoques dentro la historia del arte que se llevan a cabo en América del Norte se distinguen de los que podemos encontrar en Europa, y del mismo modo, existen diferencias nacionales dentro de las propias tradiciones europeas.

Mi intención aquí no es catalogar las distintas aproximaciones a la historia del arte, que son muy numerosas, sino, más bien, insistir en la naturaleza

fragmentaria y restringida de su producción, que a menudo conjuga su propio objeto de estudio. Todo lo anterior me lleva a plantear la siguiente pregunta: ¿son apropiadas las prácticas de la historia del arte occidental para el estudio del arte de culturas de fuera de sus fronteras geográficas y de su cronograma estándar? En otras palabras, ¿es una disciplina válida para interrogar las tradiciones visuales de más allá de Occidente? Si aceptamos que la historia del arte occidental y sus objetos de estudio se encuentran intrincadamente entretejidos, entonces sin duda el arte de cualquier otra parte también se basa en antiguos supuestos culturales e intelectuales, predicados que deben entonces dar pie a diferentes tipos de métodos y enfoques. Con todo, las historias del arte globales se construyen usando los marcos narrativos occidentales; mi intención es analizar aquí la interacción entre estos objetos de arte del pasado y las historias que cuentan a los espectadores de nuestros días.

Encontrarse con Oriente

Las actitudes de Occidente hacia el arte del Medio Oriente, Asia y el norte de África han sido criticadas por ser condescendientes/paternalistas en el tono y la perspectiva. Este enfrentamiento con la historia del arte occidental, y más en general hacia las actitudes culturales de Occidente con respecto a Oriente, halla su primera voz en *Orientalismo*, de Edward Said, publicado en 1978. El término «orientalismo» no era nuevo, pero se usaba para referirse al trabajo de artistas occidentales, en especial de aquellos que trabajaban en Francia en el siglo XIX, ya fuera que viajaran a Oriente captando con esmero las escenas que encontraban, o que fabricaran escenas orientalistas desde la comodidad de su estudio. El Oriente fue esterotipado como algo exótico y sensual, lo que resulta evidente en la obra de artistas franceses como Eugène Delacroix y Jean-August-Dominique Ingres, quien, en sus pinturas de odaliscas reclinadas, en realidad combina las tradiciones académicas del desnudo femenino con la otredad del Oriente, produciendo imágenes que equiparan el orientalismo con el arte lascivo, si no pornográfico.

Said redefinió el término «orientalismo» para describir la tendencia occidental de producir prejuicios interpretativos desde el exterior hacia Oriente, un punto de vista cultural que se inicia con el imperialismo europeo en los siglos XVIII y XIX, que explotó a países subdesarrollados mediante la extracción de su riqueza y su trabajo. Como parte de este proceso, Said acusó

a los académicos occidentales de fabricar una visión de Oriente como si se tratara de una cultura monolítica, que podía ser estudiada y representada sin atender a las diferencias regionales o temporales. La naturaleza estática e inmadura de un Oriente construido desde Occidente se convirtió paulatinamente en un medio de Occidente para afirmar su superioridad al comparar su fluida, altamente desarrollada y compleja cultura. Esta visión del arte oriental afirmó —y fue afirmada luego por— el proceso imperialista de Occidente. Se puede sostener que esta exotización del Oriente aún persiste en las historias del arte occidentales que miran más allá de la producción artística europea y de la más reciente producción americana. Pero sea esta la cuestión o no, sugiere una pregunta: ¿cómo podemos analizar una cultura ajena a la nuestra?

¿Historia del arte mundial o historia del arte global?

A primera vista este asunto puede parecer un poco oscuro, pero permite individualizar algunos problemas importantes. Empecemos por la historia del arte mundial —el modo en el que la disciplina trata de ampliar su alcance—. Hoy en día se suele ver como un enfoque que revuelve formas artísticas geográficamente dispersas, como por ejemplo el arte europeo, el islámico, el indio y el chino, para constituir una historia del arte que se basa en argumentos europeos. Empleo la palabra «revuelve» en vez de «interconecta» para subrayar una potencial indigestión intelectual. Por si fuera poco, este proceso es arriesgado porque puede conducir a un tipo de imperialismo cultural según el cual los valores y los modos de pensamiento occidentales son transferidos a otros motivos y objetos. Mientras que la historia del arte occidental privilegia la pintura sobre las otras formas de arte, centrándose en la proveniencia y la autoría, y estableciendo un canon de grandes artistas, estos criterios históricos pueden muy bien tener menos importancia o ser incluso irrelevantes para otras culturas y épocas.

Si, por lo tanto, aceptamos el reciente giro «global» que ha afectado a nuestros modos de pensar, la historia del arte debería tratar de encontrar nuevos modelos de debate comparativo con el fin de intentar incluir el arte de todas las culturas. De este modo, también ha de tenerse en cuenta el arte de fuera de Occidente, y un nuevo conjunto de perspectivas no europeas pueden arrojar nueva luz sobre el punto de vista eurocéntrico que ha dominado el modo en que comprendemos el arte en un contexto global. Y lo que es más

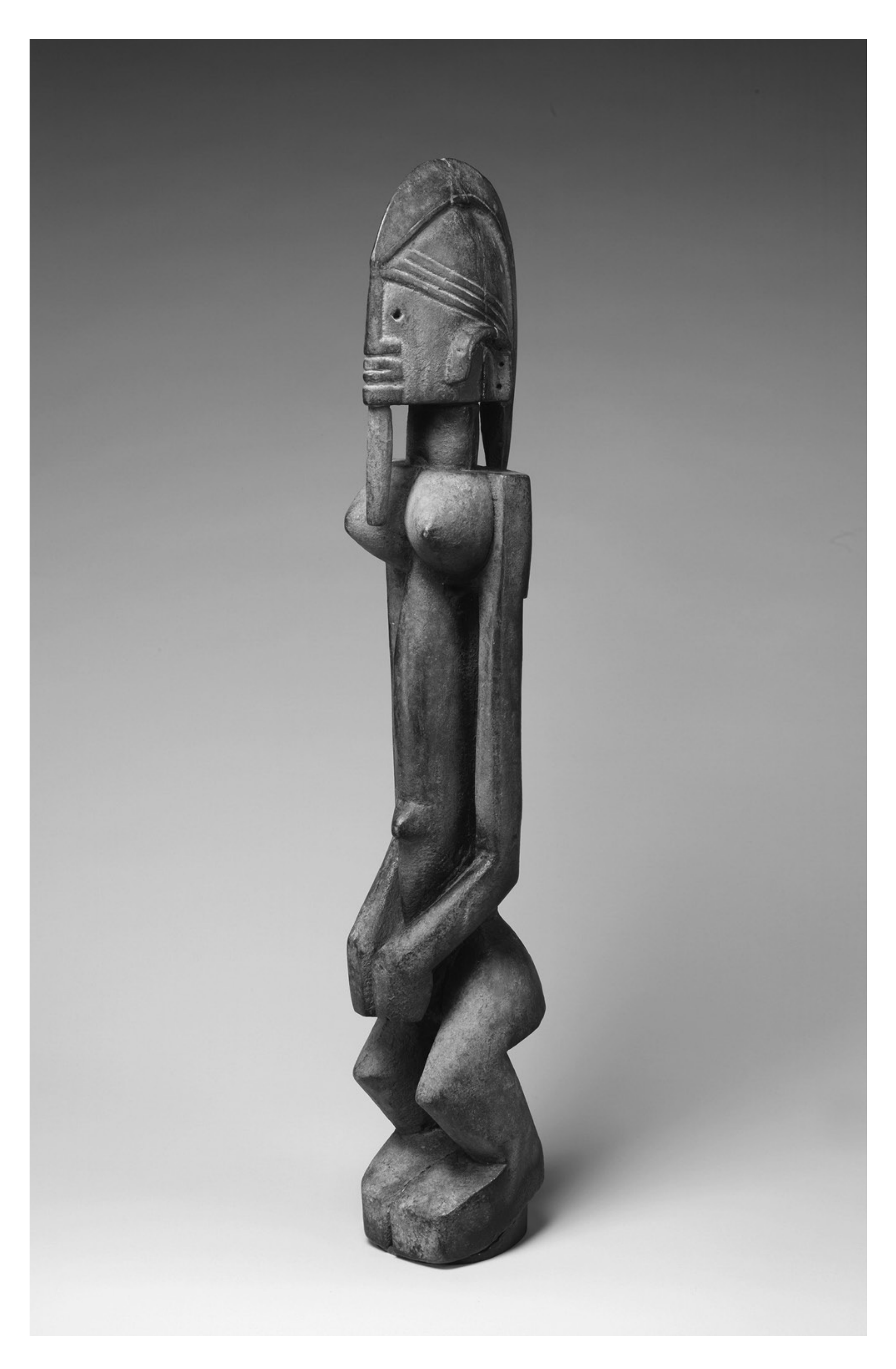
importante, también nos permite explorar la eficacia de la historia del arte occidental cuando se aplica a los propios motivos occidentales.

La tendencia de la disciplina de la historia, en especial a partir de los años noventa, era asumir una visión del mundo que se había visto descentrada respecto de Europa y en la que Occidente ya no era el eje del progreso histórico. La historia del arte occidental trataba de mantenerse fiel a esta línea de pensamiento, aunque el arte europeo seguía siendo su núcleo y las demás tradiciones, al ser comparadas con él, revelaban sus carencias. Dicho vulgarmente, era como si unos pocos artistas no occidentales hubiesen sido añadidos a la mezcla, pero sin que se dieran cambios fundamentales en la forma de pensar. En muchos sentidos se parece al argumento, elaborado por las historiadoras del arte feministas, de que la inclinación a «añadir un par de mujeres» implicaba que la estructura canónica masculina de la historia del arte permanecía inalterada. Estos procesos de inclusión aparente servían para normalizar las tradiciones académicas europeas: las respuestas a este difícil problema, con la atención puesta en el arte de fuera de Occidente, incluyeron el desarrollo de enfoques interdisciplinarios sobre los objetos; por ejemplo, los estudios de arte mundial combinan historia del arte con arqueología y antropología. Más recientemente, la neurociencia, o, más precisamente, el modo en que el cerebro responde a estímulos visuales, arte incluido, ha sido un medio para distanciarse de los intereses logocéntricos de la historia del arte occidental.

Hemos visto ya que en los sesenta y los setenta —una generación anterior al «giro» global— la manera en que se escribe sobre arte fue objeto de reflexión por parte de autores como Linda Nochlin o Clement Greenberg. Y es evidente que escribir historia del arte es tanto un proceso de exclusión como de inclusión, unas decisiones que suelen ser formuladas por el canon del arte occidental. Me voy a detener ahora en la idea de la exclusión para reflexionar sobre cómo en la historia del arte se ha omitido el arte de otras culturas o grupos, y, consciente de las advertencias que he resaltado más arriba, pretendo pensar de qué manera estas obras de arte pueden ser incluidas en nuestro campo de investigación.

Pero tal vez estoy formulando la pregunta equivocada. Por ejemplo, tanto el arte africano como el chino tienen historias que se remontan a unos 5000 años, mucho más que el arte de Occidente. Los relatos occidentales normalmente comienzan con el mundo griego antiguo, y aunque se suelen mencionar el antiguo Egipto y periodos precedentes, el principal foco de atención se centra en los últimos 2500 años. Pero ¿acaso alguna vez hemos

considerado que el arte de China o de África ha tenido una historia del mismo modo en que la ha tenido el arte occidental? Me temo que no, tal y como lo demuestran los siglos de ideas erróneas sobre la sofisticada naturaleza del arte africano, descrito a menudo como «primitivo» o «naíf», sobre todo en relación con el arte canónico. Tendemos a olvidar que Egipto es parte del continente africano, toda vez que se habla aisladamente del arte del antiguo Egipto; por su parte, el África subsahariana tiene fuertes tradiciones indígenas que se conservan en el presente —la figura femenina tallada de Malí data del siglo XVIII o XIX (figura 10)—, y es importante no solo reconocer el atractivo que posee el arte africano, sino también restaurar su contexto original social e histórico.



10. Figura femenina (*dege dal nda*), siglos XVIII-XIX, Maestro de Ogol, Malí.

La escultura del pueblo dogón de Malí es un ejemplo de las ricas tradiciones artísticas de África occidental, en donde las obras de arte se integran con las creencias y las prácticas religiosas. Este tipo de esculturas son conocidas como *dege dal nda* («esculturas de terraza») y originalmente se empleaban solo en ciertas ocasiones, por ejemplo, en el funeral de un hombre rico, en el que estas figuras se cubrían con ropas y eran exhibidas en la terraza de la azotea del difunto. Su función era, por lo tanto, bastante diferente de la de otras esculturas, que eran colocadas en exhibición permanente en el altar ancestral de la familia. También puede que estas figuras, como tales, hayan formado parte de altares levantados en honor de las mujeres muertas durante el parto.

Esta figura femenina pertenece a un grupo de una docena de obras que han sido atribuidas al mismo artista dogón, identificado por los historiadores del arte como el Maestro de Ogol: Ogol es el pueblo en el que se recuperaron algunas de estas obras, aunque no se sabe mucho más acerca de dónde fueron hechas ni por quién. Los métodos de la historia del arte occidental han llevado a los historiadores a agrupar estas figuras según sus cualidades formales; así, las obras del Maestro de Ogol se distinguen por su cabeza, que parece un casco, y por la unión en un único conjunto, apilado horizontalmente, de la boca, las fosas nasales y la barbilla, enmarcados cuidadosamente por la poderosa nariz vertical y por el adorno cilíndrico del labio (aspectos que han sido descritos como la «firma» del artista, un elemento clave para las obras de arte occidentales). A pesar de la invención del Maestro de Ogol, se desconoce si estas figuras son obra de un solo artista: en una cultura en la que predominan las tradiciones orales, parece que el interés que se le profesa a este tipo de objetos se centra más en contar cómo eran empleados que en saber quién los hizo. La necesidad de atribuirle estos trabajos a un único artista atendiendo a sus similitudes estilísticas recuerda a los comienzos de la historia del arte en los escritos de Vasari, en donde la cartografía de las obras de arte según el motivo biográfico (es decir, la noción de «artista») les añadía validez. Dicho todo esto, la información que estos métodos nos permiten recabar acerca de esta figura nos sirve para entender mejor cómo este arte fue producido, empleado y recibido, pero lo más importante es que también demuestra que podemos tener la necesidad de escribir (y pensar) sobre ello de un modo algo diferente.

Al igual que en las culturas occidentales, el arte de China posee una variedad de funciones en la sociedad que tienen que ver con la muerte, la vida en la corte y la religión, y del mismo modo puede ser un indicador de riqueza y un bien de prestigio e intercambio. Lo esencial que tenemos que recordar aquí es que los valores que podemos localizar en un determinado objeto pueden ser diferentes de los que pueda aplicar la sociedad que lo ha producido, y lo mismo vale a la hora de establecer una jerarquía que considere que ciertos medios son más importantes que otros.

El arte de China incluye una enorme variedad de imágenes, objetos y materiales: objetos de jade, rollos de seda y abanicos pintados, pinturas en tinta y laca, porcelana, esculturas y caligrafía. Aquí, de nuevo, los prejuicios occidentales llegan para cernirse sobre los estudios y las historias del arte chino: Occidente tiende a otorgar relevancia a la escultura china a expensas de otras formas de arte. Y es que es difícil no asombrarse ante el enorme tamaño del «ejército de terracota», con sus más o menos 7000 figuras de arte funerario de tamaño natural, enterradas junto al primer emperador de China, Qin Shi Huang (210-209 a. C.) en una enorme necrópolis subterránea que no fue exhumada hasta 1974, cuando fue descubierta accidentalmente por campesinos que cavaban un pozo de agua. Del mismo modo, la delicadeza de una pieza tallada en jade puede llamar nuestra atención si nos fijamos en la habilidad del artista y la calidad del material. Pero es importante tener en cuenta las definiciones chinas tradicionales acerca de lo que es el arte; tal vez sea apropiado añadir, en un capítulo como este sobre cómo escribir historia del arte, que los chinos consideran la caligrafía una de las formas artísticas más importantes.

La pintura y la caligrafía —ambas emplean pinceles y tinta— surgieron de manera simultánea en China hace aproximadamente 3000 años, pero la caligrafía fue apreciada como una de las bellas artes mucho antes que la pintura, que por el contrario solo durante la dinastía Song (*ca*. 960-1279 d. C.) se aproximó a la caligrafía en lo que respecta a sus técnicas, su forma y su cometido, esto es, cambió su estatus de artesanía por el de arte. Podemos ver ya aquí que se invierte el sistema de valores que Occidente podría imponerle a la percepción de estas dos formas artísticas. En verdad, el estatus superior del que goza la caligrafía se debe a la importancia de la palabra escrita en China, cuya cultura rendía devoción al poder de la palabra antes que a la imagen, como un medio para afirmar el poder y la autoridad. Sin embargo, el lenguaje chino escrito es muy visual, compuesto por caracteres individuales únicos en vez de por un alfabeto o un sistema fonético de signos, y como tal, cada

palabra debe ser aprendida individualmente mediante un proceso que consiste en escribirla de manera repetida, empleando pinceladas preestablecidas que aseguran que vaya a ser escrita exactamente del mismo modo cada vez. Las palabras se organizan en columnas verticales que se leen de derecha a izquierda, sin puntuación y sin que los nombres propios se distingan del resto de las palabras. Para hacernos una idea de la complejidad de la caligrafía, existen más de 50 000 caracteres, de los cuales una persona culta puede tal vez conocer 5000.

Cada carácter abstracto tiene un significado específico, pero, además, su forma debía ser un modelo moral, una demostración de la energía del cuerpo humano y de la naturaleza misma. En todos los aspectos de la escritura china se manifiesta un equilibrio entre orden y dinamismo: en este sentido, los gestos físicos producidos por el movimiento del pincel revelan el control del escritor sobre su medio. A pesar de su abstracción y control, la caligrafía —y tal vez más que cualquier otra forma de arte chino— expresa algo del artista individual; el pincel se convierte en una extensión de su brazo y su mano. Y es por esta razón por la que buscamos los puntos en los que las reglas, el ritmo y el control se rompen para revelar ahí la personalidad del artista.

Puede que los historiadores del arte occidentales se vieran impulsados a emprender esta búsqueda cuando los expresionistas abstractos americanos del siglo XX declararon sentirse próximos a los calígrafos chinos. En este caso, la preocupación de Occidente por el yo individual sale a flote a medida que los atrevidos lienzos de los expresionistas abstractos, como Jackson Pollock, estaban siendo disfrutados por una gran cantidad de público en los museos de arte; unas obras de arte que eran vistas casi como prolongaciones de los propios artistas. Por el contrario, mirar el arte chino era una experiencia privada, ya que muchas obras eran rollos que se desplegaban solo en determinadas ocasiones. La expresión de la personalidad del artista no era aquí una preocupación primordial.

La obra de Wu Zhen nos proporciona un ejemplo de cómo las generaciones posteriores de la propia China ven a los calígrafos. Wu Zhen estuvo activo en el siglo XIV d. C. durante la dinastía Yuan (1271-1368), y vivió una vida de reclusión aparentemente sin empleo. Tal vez, por lo tanto, su *Pescador, (ca*. 1350), haga referencia a su propia existencia, ya que su inscripción habla sobre la experiencia solitaria de la luz del sol al atardecer y reflexiona sobre el regreso a casa después de pescar (figura 11). No parece que Wu Zhen gozara de ninguna fama en vida, pero en el periodo Ming (1368-1644) llegó a ser considerado uno de los Cuatro Grandes Maestros del

periodo tardío de la dinastía Yuan, y su reconocible manera de representar el paisaje influyó en los pintores Ming, incluyendo a Shen Zhou (1427-1509). Esto puede ser indicativo de cómo la importancia de la palabra en la cultura china ayuda a formular la noción de historia dentro de la producción artística.



11. Wu Zhen, *Pescador*, *ca*. 1350, tinta sobre rollo de papel. Dinastía Yuan (siglos XIII-XIV d. C.).

Wu Zhen y el Maestro de Ogol nos proporcionan ejemplos bastante diferentes entre sí de cómo es la práctica artística en un contexto global. Las distintas maneras de entender y hacer uso de estas formas de arte hacen referencia a sus diferentes contextos culturales. En verdad, como en la historia del arte occidental, en las culturas de fuera de Occidente existe una divergencia entre los enfoques sobre el arte y sobre su historia, es decir, a pesar de que las civilizaciones de China, Japón o India han tenido antiquísimas tradiciones de alfabetización, resulta discutible que los historiadores del arte occidentales hayan tratado de encontrar comentarios sobre el arte escritos desde estos puntos de vista endémicos, traducidos o no. Por ejemplo, otras culturas de África o Australasia tienen milenarias tradiciones de comunicación oral, y merece la pena reflexionar, entonces, sobre cómo los modos de pensamiento occidentales pueden darles cabida. Todo esto es importante para los historiadores del arte occidentales, ya que nos enseña que el arte de fuera de la burbuja eurocéntrica no puede ser visto como una masa homogénea sin distinciones temporales o geográficas.

¿Qué entendemos por primitivo?

Llegados hasta aquí, pretendo ahora reflexionar sobre el canon occidental y cómo influye en la escritura de la historia del arte en un contexto global. Ya mencionamos la idea de canon en nuestra alusión a la historia del arte feminista, en especial en lo referente a los prejuicios y preferencias que tendemos a introducir en este campo de estudios. Quiero llamar la atención aquí sobre cómo escribimos sobre lo que se denomina arte primitivo, o naíf. En primer lugar, el primitivismo es un estilo de arte que apela a la reutilización y la reinterpretación de las formas no occidentales por artistas occidentales: podemos dibujar la evolución histórica de la noción de «primitivo», y del fenómeno primitivista que se le asocia, desde su primera aparición en el arte occidental en el siglo XVIII hasta el presente. Por otro lado, «primitivo» es un juicio de valor que se aplica al arte no occidental, y que puede ser considerado peyorativo. En contra de estos dos sentidos, podemos tratar de establecer una definición teórica del arte primitivo y concebirlo como una manifestación artística autónoma no conectada con las construcciones culturales occidentales. Me fijo aquí en las contradicciones implícitas al hecho de imponer nuestros valores sobre el arte no occidental cuando, por el contrario, estas formas de arte poseen antiquísimas tradiciones; de hecho, el arte de China o de África nos enseña que hay historias del arte que existen independientemente del canon occidental.

Los espectadores occidentales de lo primitivo han surgido tanto entre los artistas como entre los historiadores. Tal vez los más famosos sean Matisse, Picasso y Roger Fry, que trabajaron muchísimo para promover el primitivismo como estilo artístico durante la primera parte del siglo XX. El encuentro entre, por un lado, los artistas y autores occidentales y, por otro, lo que históricamente había sido llamado «arte primitivo» —el arte tradicional, indígena, de África, Oceanía y América del Norte— tiene lugar por primera vez con el «descubrimiento» de aquel arte por los artistas y autores europeos en los primeros años del siglo XX. Estas formas artísticas fueron un catalizador fundamental que permitió que los artistas volvieran a pensar sobre su relación con el mundo; podemos compararlo con el descubrimiento de la perspectiva en el Renacimiento, cuando los artistas desarrollaron la habilidad técnica para representar el espacio con precisión. El profundo efecto del arte primitivo no se puede subestimar, pero debemos recordar que ya en el propio arte moderno había un interés intrínseco en primitivizar las representaciones,

puesto que el objetivo de los artistas era romper con las normas académicas y canónicas de la práctica artística.

Por muchas razones las obras de los artistas no occidentales atrajeron a los pintores y escultores modernos, y es importante identificar las diferentes facetas del primitivismo. En primer lugar, tenemos el romanticismo de Paul Gauguin, cuyas imágenes de la vida en Tahití presentan una visión idílica de una sociedad no industrial. Hay también lo que podemos llamar «primitivismo emocional», ejemplificado en los grupos Die Brücke y Blaue Reiter, en Alemania, en los que se empleaban formas abstractas para expresar estados de ánimo. Por el contrario, el primitivismo de Picasso y Modigliani echaba mano de citas directas del arte no occidental: en *Las señoritas de Avignon* (1907), que suele ser visto como el inicio del arte moderno, Picasso pinta los rostros de las «señoritas» como máscaras africanas. Por fin, existe la idea del primitivismo del subconsciente, que vemos en el surrealismo, en donde los impulsos básicos humanos se asocian a la noción de un yo primitivo dentro de nosotros, reforzando mi argumento sobre las connotaciones peyorativas del término.

El primitivismo, por lo tanto, antes de definir un movimiento específico o un grupo de artistas, es una noción crucial para el arte del siglo XX y para el pensamiento moderno. Pero ¿es el primitivismo un ejemplo más de apropiación colonial occidental, o es la prueba de una influencia transcultural? Lo cierto es que el encuentro entre Occidente y el arte primitivo tuvo lugar en el momento cumbre del colonialismo occidental, y como resultado, debemos ser conscientes de que, en los textos sobre arte y sobre la gente que lo produjo, entran en juego, de manera directa o implícita, numerosas cuestiones raciales y políticas.

Recientemente, la noción de primitivismo en el arte ha inquietado a los historiadores del arte, que han empezado a cuestionar los asuntos formales, antropológicos, políticos e históricos que han tenido influencia en el estudio del arte de Oceanía, África y América del Norte y del Sur. Pero esto no da lugar necesariamente a un conjunto de sociedades carentes de significado; por el contrario, las interacciones entre estas culturas y las tradiciones occidentales han creados identidades completamente nuevas.

Hasta hace poco, la tendencia en Occidente era la de definir el arte de Oceanía como primitivo, pero es importante tener en cuenta el sentido y el significado del arte para el pueblo del Pacífico. Sus manifestaciones artísticas forman parte de sus rituales sociales y sus prácticas culturales, como, por ejemplo, las tallas ancestrales de las casas ceremoniales maorí y sepik, el arte

corporal de Polinesia o las formas de arte de las mujeres, como la tela de corteza. Vemos aquí la íntima conexión que hay entre la historia del arte y la antropología; en efecto, muchos antropólogos consideran la palabra «arte» un término demasiado occidental.

Si nos salimos del terreno europeo y nos dirigimos hacia países como Australia, a donde emigraron un gran número de europeos causando el desplazamiento de los pueblos nativos, vemos que dichos pueblos nativos han empleado sus tradiciones artísticas para afirmar su presencia y su originaria reclamación de la tierra. La interacción entre los primeros australianos y los australianos europeos ha producido formas de arte que van desde la corteza hasta la fotografía, del *rock* a la escultura, siempre mostrando la rica textura de las tradiciones artísticas australianas.

Démosle la vuelta ahora a la cuestión de la influencia transcultural y pensemos en el impacto de la emigración y la diáspora, a través de las cuales las tradiciones no occidentales han sido transportadas a las sociedades occidentales. Estoy pensando principalmente en la esclavitud y el arte afroamericano, el cual ha supuesto una contribución vital para el crecimiento artístico de los Estados Unidos desde sus orígenes en las comunidades esclavas de principios del siglo XVIII. Se incluyen aquí el arte popular y las artes decorativas, como cerámica, mobiliario y colchas, junto con las bellas artes —esculturas, pinturas y fotografías— producidas por afroamericanos, tanto esclavos como libres, a lo largo del siglo XIX. El arte afroamericano, en su diversidad cultural y síntesis de culturas, es un reflejo de toda la sociedad americana: pensemos en la influencia de las galerías y los museos, y en el movimiento *New Negro* de los años veinte, la era de los derechos civiles y el nacionalismo blanco de los sesenta y setenta, y la emergencia de nuevos artistas y teóricos negros en el último periodo del siglo XX.

Se deben observar detenidamente las obras canónicas de aquellos que construyeron los imperios y ver cómo han sido tratados los sujetos coloniales, ya fueran esclavos, descendientes de esclavos o quienes se vieron despojados de sus tierras. Al igual que las mujeres, por lo general estos grupos se han visto ninguneados a la hora de escribir la historia del arte, como si no tuvieran ninguna influencia o importancia para el arte europeo *mainstream*. Esto es algo que respalda la idea de que el arte de la «alta cultura» consistió en verdad en artistas que trabajaban dentro de la tradición occidental, con la noción de genio acompañándoles en todo momento, y en donde, como hemos visto, se impone una ortodoxia de materiales, motivos pictóricos y enfoques —y, por supuesto, se requiere un artista masculino blanco—. Durante mucho tiempo

se ha medido el arte no occidental según el criterio occidental: es «primitivo», pero se convierte en «primitivismo» cuando es adoptado y adaptado por los artistas occidentales.

Pero en los últimos años ha tenido lugar un cambio de actitud: se ha tomado consciencia del marco colonial que se le impone al arte no occidental y que resulta evidente en la manera en que hoy se escribe sobre el arte no occidental, del que se acepta que tiene su propia historia, aunque esa historia la suelan escribir los occidentales. Los africanos y los primeros australianos, por ejemplo, perciben su arte moderno como una evolución a partir de sus tradiciones, y como si los occidentales se lo hubiesen «otorgado». Pero, en verdad, ¿no puede ser que el arte occidental, ya sea moderno o no, posea sus propias peculiaridades étnicas, no solo respecto a la forma, sino también en lo referente al contenido? Al principio de este libro veíamos *La adoración* de Gentile da Fabriano (figura 5) como un ejemplo de arte cristiano: es una imagen benigna, aunque muchas imágenes cristianas son de muertes violentas, de martirios de santos o incluso de la propia crucifixión de Cristo, imágenes que a quienes se sitúen fuera de la cultura cristiana occidental pueden resultarles muy impactantes. Inevitablemente, escribir sobre arte estará siempre influido por las circunstancias culturales del historiador, así como por las del autor y las del espectador de la obra. Es importante también pensar sobre la política y la estética de algunas de las principales exposiciones museísticas que lograron una aceptación artística, y que luego fueron ridiculizadas y marginadas.

4. Presentar la historia del arte

¿Qué es lo que esperamos ver cuando entramos en una galería de arte o en un museo? Creo que la mayor parte de nosotros vamos en busca de historia, así como de arte. Es bastante común encontrar una secuencia cronológica lineal de objetos que, por lo general, empieza en la época egipcia y/o grecorromana, y avanza hasta nuestros días. Esto varía, por supuesto, según la especialización del museo, pero es justo decir que la cronología es una de las principales herramientas empleadas para organizar una exhibición de obras de arte, y, como ya hemos visto, es también uno de los principales métodos para escribir historia del arte.

Para la mayoría de nosotros, el primer encuentro con el arte tiene lugar en una galería o en un museo, y a menudo, estas grandes instituciones pertenecen al Estado o a la ciudad en la que se ubican. Su presencia añade una cierta distinción y respetabilidad cultural al lugar: la National Gallery de Londres o el British Museum son instituciones de propiedad y financiación públicas. Otras galerías nacionales muy famosas son el resultado de una donación privada que se ha visto incrementada desde entonces con dinero público. Por ejemplo, la Tate Gallery empezó siendo la colección de arte personal del magnate del azúcar sir Henry Tate, que la donó al Estado, y desde entonces la Tate, como se la conoce ahora, ha multiplicado sus sedes con dos galerías en Londres, la Tate Britain y la Tate Modern, y otras en Liverpool y en St Ives; todas ellas han sido posibles gracias a la financiación pública para el bien común.

Las colecciones nacionales y los museos que son sus sedes son hitos importantes en el paisaje urbano: el Rijksmuseum en Ámsterdam, El Prado en Madrid o el Louvre en París contienen algunas de las mejores obras de arte del mundo, y todos ellos son edificios espectaculares. Las exposiciones que hay dentro de estas instituciones europeas giran alrededor de las escuelas nacionales de pintura, pero también reflejan las tendencias pasadas en la historia del coleccionismo, por lo que incluyen obras de la Antigüedad, el Renacimiento y, más recientemente, arte no occidental de Asia, África y

Oceanía. Son instituciones que proyectan al exterior la identidad nacional gracias a la calidad de sus muestras; tanto es así que la competencia entre los museos es feroz, en especial en lo que se refiere al número de visitantes que acuden a sus colecciones permanentes y a las exposiciones temporales *blockbuster* de primera fila.

Los fondos de galerías y museos en los Estados Unidos son una muestra de lo importante que sigue siendo la historia de las colecciones, ya que, debido a que Estados Unidos es un país relativamente nuevo, el excelente material presente en muchos de sus museos es el resultado, por un lado, de donaciones privadas, y por otro, de la compra de arte en el mercado europeo como parte de políticas de adquisiciones activas. Los donantes que han legado sus colecciones privadas al Estado suelen ser recordados poniendo en su honor su nombre a un pabellón o a ciertas salas de la institución. Muchos de los museos y galerías en los Estados Unidos que pueden ser considerados como *establishment* son en realidad bastante nuevos. El uso civilizador de estas instituciones queda patente en la historia que hay tras la creación de la National Gallery de Washington, inaugurada en 1937 —más de un siglo después de que Washington se establieciera como capital de los Estados Unidos— y fundada por un individuo privado, Andrew Mellon, secretario del Tesoro con el presidente Hoover. Para Mellon, la ausencia de una galería nacional era un motivo de vergüenza —en especial, cuando se veía obligado a decirles a los dignatarios extranjeros que no había tal cosa en la capital del país—. Pero mientras Andrew Mellon se mantuvo a cierta distancia de la institución que él mismo había fundado, hubo otros coleccionistas que permitieron que sus posesiones privadas fueran accesibles al público general en galerías y museos, siendo así el equivalente de muchas colecciones nacionales.

El Guggenheim es otra institución privada que, como la Tate, ha crecido hasta incluir sedes en la Milla de los museos de Nueva York (Quinta Avenida), Venecia, Bilbao y Abu Dabi. El Museo John Paul Getty en Los Ángeles alberga una apabullante colección de obras de arte, así como documentos y dibujos de artistas, y gracias al legado de su millonario fundador, goza de una enorme capacidad de compra, aventajando a muchas de las instituciones nacionales. La Getty tiene dos museos: una réplica de una antigua villa romana basada en la Villa de los Papiros de Herculaneum, y un gran complejo museístico que se sitúa en lo alto de una colina en Brentwood, Los Ángeles. Aquí, el extenso conjunto de edificios, diseñados por Richard Meier y todos ellos revestidos de travertino blanco traído del sur de Italia,

rivaliza con el propio contenido del museo. Del mismo modo, el primer museo Guggenheim en Nueva York fue diseñado por Frank Lloyd Wright en 1960, que fue, al igual que Meier, uno de los más famosos arquitectos de su generación: la espiral blanca del museo fue, en su día, toda una declaración de distinción, situada en una de las calles más caras de Manhattan y solo a unos cientos de metros del Metropolitan Museum of Art. Desde entonces, el llamativo diseño de cubierta de titanio de Frank Gehry para el Guggenheim de Bilbao puede que haya tenido un papel tan importante a la hora de atraer a los visitantes como las propias exposiciones que el museo acoge en su interior.

Más recientemente, el hecho de que un edificio prestigioso albergue un museo de arte se ha convertido en un fenómeno mundial. Son instituciones que suponen una autoafirmación, tanto a nivel nacional como transcultural. El Louvre de Abu Dabi, diseñado por el arquitecto francés Jean Nouvel e inaugurado en 2017, se sitúa entre la arena y el mar, y una enorme cúpula —una característica emblemática de la arquitectura árabe, que recuerda a las mezquitas, los mausoleos y las madrasas— cubre dos tercios del museo. El museo es una colaboración cultural entre instituciones culturales francesas —el Museo del Louvre y el Museo d’Orsay— y la ciudad de Abu Dabi, y está pensado para ser un nuevo centro cultural y un museo de historia del arte global. Aquí, la experiencia de los museos franceses a la hora de desarrollar las colecciones nacionales, junto al préstamo de obras a Abu Dabi para las salas permanentes y las exposiciones, son los pilares que sustentarán el desarrollo de la institución durante los primeros diez años.

Ya hemos señalado que el arte funciona como capital cultural y que alimenta las rivalidades entre colecciones prestigiosas y entre las ciudades que las acogen, algo que, en verdad, se está convirtiendo en un fenómeno mundial. Como digo, el Guggenheim le ha encargado a Frank Gery diseñar otro museo para su creciente colección, que también se ubicará en Abu Dabi.

No pretendo sugerir que los edificios estén cobrando más importancia que las colecciones que alojan; lo que en realidad pretendo es mostrar lo mucho que se invierte en estas instituciones y que el museo de arte, privado o público, y la galería, a través de su presencia en un entorno (normalmente) urbano, pueden jugar un rol igualmente importante tanto a la hora de exhibir y consumir objetos de arte como en relación con la vida cultural de una sociedad. Las instituciones desempeñan también un papel relevante en la formación del gusto y del modo en que la historia del arte es presentada y comprendida por el público en general en un contexto global en expansión.

Una breve consideración sobre cómo se formaron las colecciones en Occidente nos muestra de qué manera los objetos de arte son historizados como resultado de las actividades de mecenas y coleccionistas. El origen de la idea de coleccionar objetos se remonta a la antigua Grecia: el *Mouseion* —que significaba «el hogar de las Musas»— era un edificio que albergaba objetos que honraban a estas nueve diosas, personificación de las artes y las ciencias; así que la palabra «museo» deriva de esta práctica religiosa. Los romanos reunían enormes colecciones de objetos a modo de ofrendas en templos y santuarios, que podían ser vistas por el público normal. También en esta época surge la idea de las colecciones privadas; algunas de ellas, como por ejemplo la exhibición de arte en la villa del emperador Adriano en Tivoli, justo a las afueras de Roma, era realmente espléndida.

Las colecciones de antigüedades y de grandes obras de arte que poseían los príncipes y papas del Renacimiento italiano eran señal de su estatus, riqueza y valor cultural. Ya hemos visto cómo el papa Julio II inauguró la colección de escultura antigua del Vaticano con el *Apolo del Belvedere* (figura 7); junto a la colección de obras de arte del Vaticano, el patronazgo papal supuso el impulso para alguna de las más conocidas obras de los siglos XVI y XVII: el techo de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, las *Stanze* vaticanas de Rafael (figura 9; véase también el capítulo 2), el *Baldacchino* en San Pedro, de Bernini, y la propia catedral, que fue el trabajo de muchos arquitectos famosos, incluidos Miguel Ángel y Bernini (recordemos que no era raro que los artistas de aquella época ejercieran también de arquitectos). Esta enorme colección de arte de la Antigüedad y del Renacimiento se convirtió en la atracción principal para quienes visitaban Roma y estaban interesados en la historia del arte (y sigue siéndolo). A una escala más modesta, la idea de coleccionar objetos diversos, algunos de épocas pasadas y otros del presente, pasa a un primer plano a inicios del periodo moderno. Durante esta época, el gabinete de curiosidades —se trata de una pequeña colección privada de objetos que iban desde grabados y dibujos hasta instrumentos científicos— se convirtió en un elemento de posesión obligada para quienes pudieran permitírselo.

La idea de coleccionar objetos del pasado se hizo cada vez más popular en el siglo XVIII, en parte debido al aumento en aquella época de los viajes, en concreto, del *Grand Tour*, una actividad educativa, principalmente para hombres jóvenes de familias adineradas que recorrían Europa visitando los principales lugares de interés cultural. Roma era un punto central en el *tour*, y los viajeros ingleses se reunían en el Caffè degli Inglesi para intercambiar

noticias de casa. A muchos de nosotros nos gusta comprar recuerdos cuando visitamos algún sitio interesante, y los turistas del siglo XVIII no eran distintos: también querían *souvenirs*, y podían regresar a casa con pinturas, esculturas, dibujos, etc., para conformar o completar sus colecciones personales. Las esculturas de la Roma antigua eran especialmente populares: si bien muchos de los objetos eran composiciones de fragmentos de esculturas diferentes, el cliente ansioso no parecía notarlo o darle importancia. Las obras de arte que pueden verse en las casas de campo inglesas hoy en día son testimonio de esta pasión por el coleccionismo, y las referencias a estas colecciones, así como el conocimiento del arte de la Grecia y la Roma antiguas, se volvieron parte de lo que podemos llamar la cultura popular del siglo XVIII.

El retrato de las hermanas Montgomery, obra de sir Joshua Reynolds, titulado *Tres damas adornando un busto de Himeneo*, concluido en 1773 (figura 12), muestra de qué manera las alusiones al pasado clásico servían para aumentar el estatus de quienes encargaban las obras de arte y de quienes eran su motivo pictórico. El retrato fue expuesto en la Royal Academy por Reynolds en 1774; es una pintura que combina de una forma poco común un retrato y un cuadro de historia, y esto es algo importante para nosotros, ya que demuestra que la historia —o por lo menos, la fascinación por el pasado clásico— era algo esencial para la alta sociedad del siglo XVIII. En el centro del espacio pictórico se ve una escultura clásica —se trata de Himeneo, el dios de los casamientos, una alusión al arte de la antigua Roma y a su literatura mitológica—; del mismo modo, el cuadro alude al motivo clásico de la naturaleza, adornada por las tres gracias, que son personificación de tres virtudes femeninas: la castidad, la gracia y la belleza.



12. Sir Joshua Reynolds, retrato de las hermanas Montgomery: *Tres damas adornando un busto de Himeneo*, 1773.

El retrato fue expuesto en la Royal Academy en 1774 por Reynolds, quien seis años antes había sido uno de sus fundadores. Su intención era que se convirtiera en un motor para la exhibición del arte, tanto entre los propios artistas como ante potenciales mecenas (la «Exposición de verano» en la Royal Academy de Londres sigue siendo un lugar concurrido al que los artistas acuden para tratar de vender su trabajo). La academia tenía también su propia escuela, un lugar en el que los artistas aprendían su oficio y en donde se ordenaban los distintos tipos de motivos pictóricos según una jerarquía; los artistas eran clasificados conforme a su talento en relación con estos motivos. Dentro de este sistema académico, los mejores artistas pintaban los tipos de cuadro más importantes: la cima de la producción artística era la pintura de historia, referida a menudo a la historia antigua o a la mitología (como hemos visto en el retrato de Reynolds). En los países protestantes, como Reino Unido, los motivos bíblicos en el arte no eran tan comunes como lo eran en otros lugares de Europa, pero en la jerarquía académica de los motivos, las

representaciones de acontecimientos bíblicos tenían el mismo valor que la pintura de historia. Esta última gozaba de más prestigio que el retrato, tras el cual venían la pintura de género (escenas de la vida cotidiana) y el paisaje.

La idea de la Royal Academy es importante para la historia del arte porque fue uno de los primeros lugares en los que el arte era presentado a un público selecto. Vasari, quien, como ya hemos visto, tuvo mucha influencia en la evolución de la escritura de la historia del arte, fundó la primera academia de bellas artes en Florencia en 1563, amparado por el gran duque Cosimo de Medici y la figura de Miguel Ángel. La intención de Vasari era que su academia sirviera para aumentar el estatus social del artista, así como para ofrecer experiencia artística, y pronto otras ciudades italianas siguieron este ejemplo, como la Accademia de San Luca, fundada en Roma en 1593, y la Academia Boloñesa en 1598. En 1648 Francia fundó su propia academia, la Académie Royale de Peinture et de Sculpture, que pronto se convirtió en el motor de la máquina propagandística de la monarquía y, al igual que la Royal Academy de Londres, ofertaba experiencia artística, siendo clasificados los artistas en función del tipo de arte que realizaban. Reconociendo la prolongada influencia de lo clásico y del arte italiano del Renacimiento, se estableció una academia francesa en Roma en 1666 para facilitar el estudio en vivo de las obras más importantes.

La pasión por el coleccionismo y los viajes, junto con las academias de arte, que se extendió por toda Europa durante el «largo» siglo XVIII (*ca*. 1680-1830) afianzó la hegemonía del arte clásico. Los estudiantes de arte examinaban las esculturas que habían sobrevivido desde la Antigüedad para aprender cómo igualar el arte de los antiguos; allí donde los originales no estaban disponibles, o para aumentar la exposición directa de los estudiantes a las grandes obras de los antiguos, en las escuelas de las academias había copias o moldes en escayola de esculturas provenientes de colecciones destacadas, como la del Vaticano. Si ya hemos comentado el efecto del mundo antiguo en historiadores como Winckelmann, aquí vemos cómo esas ideas se trasladan a la práctica artística, aunque la gran diferencia es que Winckelmann estudió el arte antiguo a través de los textos, mientras que ahora el arte antiguo era estudiado a través del contacto directo con el original o con una minuciosa copia en escayola. Este método visual para representar la historia del arte, junto a las exposiciones de arte de la época en las academias, tuvo implicaciones importantes en el desarrollo de los museos y las galerías.

El aumento de la riqueza y de la educación a lo largo y ancho de Europa tuvo como efecto un incremento en el número de gente interesada en arte,

algo que se comprueba en el crecimiento del mercado de arte, en donde los objetos del pasado y del presente se intercambiaban en tanto que bienes que reflejaban el estatus y la riqueza del propietario. Obviamente, pinturas y esculturas eran los bienes más prestigiosos a la hora de comprar, y como ya hemos visto, existía un comercio activo de escultura antigua (o esculturas construidas con fragmentos de varias piezas de épocas clásicas). Para quienes tuvieran menos dinero, las estampas y los dibujos eran posesiones muy deseables, tendencia que se vio incentivada por el surgimiento de los marchantes de arte, que exponían ese tipo de copias en los escaparates de sus tiendas o se valían de anuncios en periódicos y catálogos de ventas.

La Royal Academy de Londres, así como sus muchos homólogos en Europa, en especial el Salon de París, organizaron exposiciones de las obras de sus miembros, que se ponían a la venta —una práctica que continúa hoy en día—, pero, además, había interés en que el arte se volviera más accesible al público. Hasta ese momento, los gabinetes de curiosidades y las colecciones privadas, que permanecían en casas familiares o en palacios reales, eran visitados solo por quienes eran invitados, pero hacia el siglo XVIII, las exposiciones públicas y los museos estaban muy solicitados; el desarrollo del mercado de arte cambió las relaciones entre el arte y su público, y los coleccionistas privados *amateurs*, con sus gabinetes de curiosidades, se vieron sobrepasados por un creciente mercado de arte profesional que, mediante exposiciones y la creación de instituciones nacionales, impulsó las carreras de ciertos artistas. Las donaciones de los monarcas, de los príncipes y de la élite ayudaron a construir estas colecciones y a garantizar su prestigio nacional; y junto a ello, sus colecciones privadas se volvieron accesibles a un público cada vez más amplio, algo que podría ser visto también como una forma de patrimonio nacional y también de buen gobierno. En la segunda mitad del siglo XVIII, las colecciones principescas se abrieron al público por toda Europa: en París, Roma, Florencia, Dresde y Estocolmo. Es importante entender que no se trataba de museos de libre acceso como a los que estamos acostumbrados en la actualidad, pero por primera vez una abundante variedad de arte resultaba accesible a una vasta audiencia.

Uno de los primeros museos públicos, tal y como ahora entendemos el término, fue el Louvre en París, fundado en 1793 cuando la Revolución francesa estaba en su momento álgido. La apertura al público de los tesoros artísticos de la colección real y del propio palacio real se entendió como un símbolo de los ideales de libertad, igualdad y fraternidad sobre los que se asentaba la propia Revolución, si bien sucedió no mucho antes de que

comenzara a manifestarse un esnobismo que se le puede asociar a la «alta cultura». Muy pocas personas de las clases más pobres visitaron el Louvre, y su falta de conocimiento sobre lo que estaban viendo, así como su incapacidad para reaccionar de un modo apropiado ante las obras visuales, fueron objeto de crítica por sus «hermanos» de la clase media. El Louvre fue un catalizador para el desarrollo de las colecciones de acceso público, y con él se produjo también un anhelo por conocer la historia o la narración del arte que se conservaba en estos museos y galerías; además, las instituciones nacionales fueron vistas como medios para educar y mejorar las mentes del público general, de modo que la historia que se presentaba en su interior era un importante medio para conseguirlo.

En Reino Unido, en donde se temía el malestar ciudadano como consecuencia de la Revolución francesa y a causa de la pobreza y de las carencias que acompañaron a la Revolución Industrial, se promovieron las visitas de las clases populares a las galerías de arte como un medio para mantenerlas tranquilas, empleando las colecciones nacionales para incentivar los sentimientos patrióticos. Estas colecciones no siempre se componían de objetos nacionales; por ejemplo, la National Gallery de Londres se fundó sobre la base de la Angerstein Collection, que incluía en su mayor parte pinturas de la Italia del Renacimiento en vez de obras de artistas británicos; de manera similar, el British Museum albergaba sobre todo antigüedades grecorromanas, que eran consideradas, no obstante, indicadores del prestigio nacional. El Victoria and Albert Museum es un importante ejemplo de esta tendencia; fundado en 1857, contenía todo tipo de objetos, desde manufacturas hasta objetos producidos en masa, que se expusieron al público general para tratar de instaurar buenos criterios de gusto. Junto a esto, estaba la colección, siempre en expansión, de «arte culto» —cuadros y esculturas— del Imperio británico, que se exhibía como un recordatorio de las proezas y la extensión del Reino Unido en la época en la que dominaba el mundo. Aquí podemos comprobar que la historia del arte de las culturas no occidentales queda subsumida en un discurso sobre la importancia del Reino Unido, es decir, que la única función de estos objetos tiene que ver con el papel que desempeñaron a la hora de enriquecer la imagen del Reino Unido. Es decir, que no tienen historia en sí mismos, un problema en la historia del arte del que ya hemos hablado en el capítulo 2.

Las instituciones londinenses eran el signo de un fenómeno que afectaba a toda Europa. En la segunda mitad del siglo XIX, además de estas instituciones públicas, las ferias mundiales se convirtieron en un instrumento importante

para exhibir el arte y la identidad nacionales. Se trataba de enormes eventos en los que el arte y los objetos de todo el mundo eran presentados de un modo que los hacía formar parte de un discurso mayor, tal vez respaldando la idea del imperio o la noción de progreso en la era industrial. Esta deliberada disposición de objetos se relaciona con la idea de historia de Hegel, según la cual el espíritu se manifiesta en el arte.

Hasta ahora, mi exposición sobre los modos en los que se ha presentado la historia del arte se ha centrado en las tradiciones europeas, y queda claro que existe una conexión entre los métodos de exponer arte, el tipo de arte expuesto y la identidad nacional. Hemos visto también cómo las colecciones americanas y las instituciones artísticas fueron diseñadas sobre el modelo europeo. Fue solo en la segunda mitad del siglo XX cuando el arte americano empezó a emerger desde su aislamiento y su posición, en cierto modo provincial, respecto al escenario mundial.

El Federal Art Project (1935-1943) fue creado durante el *New Deal* del presidente Roosevelt, una respuesta a la Gran Depresión de los años 1930. El Federal Art Project presenta ciertas similitudes con las academias que se establecieron en Europa en los siglos anteriores, pues muchos artistas ganaron experiencia y mejoraron su estatus social como resultado de su implicación con las obras de arte públicas del Project, que incluían murales y trabajos en edificios públicos: Jackson Pollock y Willem de Kooning se beneficiaron de este programa. Al mismo tiempo, la expansión de las galerías privadas en Nueva York —marchantes de arte que vendían la obra de las principales figuras europeas, como Salvador Dalí y Piet Mondrian— aseguraba una abundancia de estímulos para los artistas americanos. Además, se podían conocer las colecciones públicas de arte moderno (sobre todo europeo) en el Museum of Modern Art de Nueva York, fundado en 1929. El estilo internacional, impulsado por el Project, estaba en sus inicios más próximo al realismo socialista soviético, pero el contacto con los surrealistas animó a Pollock a experimentar con el expresionismo abstracto, un movimiento europeo que negaba la influencia del arte canónico mediante sus efectos pictóricos no figurativos. Aunque la financiación directa del gobierno a la práctica artística llegó a su fin en 1943, tras la Segunda Guerra Mundial el realismo era visto como demasiado escorado a la izquierda. Por el contrario, el expresionismo abstracto —o su versión americana— era considerado el arte del mundo libre, y siguió gozando del soporte estatal, aunque de un modo más encubierto.

Podemos encontrar un ejemplo de este tipo de arte en la característica pintura por goteo (*dripping*) de Pollock que adorna los muros de los más prestigiosos museos de arte moderno. Como su propio nombre sugiere, se hacía gotear la pintura desde un pincel o un palo sobre un lienzo en el suelo; el movimiento, sin una forma predefinida, del brazo del pintor creaba patrones sobre la superficie de la imagen. (Como hemos visto en el capítulo 3, Pollock tomó la inspiración para este método del trabajo de los calígrafos chinos, ya que le permitía tener control sobre la obra terminada). Al mismo tiempo, y tal vez lo más importante, esta técnica se basaba en la improvisación, influida por la idea surrealista de «automatismo», una forma espontánea de dibujar que llegaba directamente desde el subconsciente del artista. Esta técnica es significativa del proceso por el cual la tradicional dependencia académica de la razón y la racionalidad había sido eliminada del proceso artístico; por el contrario, ahora el lienzo registra directamente el proceso artístico del artista.

Los museos y las galerías también han jugado un papel influyente a la hora de respaldar o, por el contrario, desafiar el canon de la historia del arte. Con el fin de entender cómo ocurrió, es necesario pensar de un modo más general acerca de la relación entre los museos y el pasado: si reflexionamos sobre el hecho de que «historia» es el término que usamos para referirnos al pasado, así como el propio proceso de estudiarlo, empezaremos a comprobar que los museos y las galerías pueden servir como importantes mediadores en la relación entre la gente y su historia. En esencia, las exposiciones del museo toman un conjunto de objetos a los que preparan o reordenan para que nosotros los podamos contemplar. Los espacios de las galerías contienen piezas que se relacionan con los sistemas que hemos implantado —ya sean los artistas, el estilo, la escuela…—, y no con las conexiones que fueran relevantes en la época en que se produjeron. Este punto es clave para entender que el acto de presentar la historia del arte en estos espacios tiene que ver con exponer un pasado que se pueda relacionar con el presente. En este sentido, el museo conmemora el arte, y nosotros somos capaces de leerlo como si se tratara de un libro, como si tuviera un inicio, una parte intermedia y un final; en efecto, esta manera de componer el pasado, ordenada y racional, funciona en muchos sentidos como una novela, en la que la historia se despliega de manera gradual. Como consecuencia, los museos tienden a mantener el *statu quo* social y cultural al proyectar, en la presentación del pasado, lo que nosotros somos en el presente.

Esto no es solo un árido y teórico análisis de lo que es un museo. Los cambios que han tenido lugar en la disposición de las exposiciones en las colecciones permanentes son un testimonio de cómo los museos y las galerías actúan como barómetros de las tendencias actuales, referidas a la idea que se tiene de los objetos y de las colecciones. Uno de los ejemplos recientes más notables del ejercicio de la práctica museística son los cambios introducidos en la manera de colgar y exhibir la colección permanente de la Tate Britain a lo largo de las últimas dos décadas. Se inició en el año 2000, cuando abandonaron el tipo de exposición cronológica de las obras de acuerdo con el periodo y la escuela, y optaron por una disposición en clave temática, lo que supuso un modo bastante revolucionario de presentar la historia del arte. Celebrado por muchos como igualmente innovador fue el regreso, en 2013, a una disposición cronológica, a pesar de que respetaba la secuencia histórica antes que el agrupamiento de las obras del mismo periodo en función de los movimientos tradicionales, como por ejemplo: «Hogarth y los inicios de la pintura británica». Hace poco han vuelto a la disposición temática.

¿Qué nos dice todo esto acerca de la relación existente entre la historia del arte y la exposición en el museo, tal y como la afronta el público espectador? Para explorar esta cuestión, empezaré con el lema feminista de que las mujeres necesitan estar desnudas para poder acceder a una galería de arte. Si bien esto casi nunca afecta a las visitantes femeninas, se trata de un medio para indagar sobre lo que ocurre con la narración entre el arte y su historia dentro del museo. La redistribución de las obras de la Tate en 2000 incluía una sala que mostraba imágenes de desnudos femeninos, obras de muchos artistas diferentes que abarcaban un periodo de tiempo muy amplio. La única conexión entre las imágenes era el motivo pictórico y, por supuesto, el hecho de que pertenecieran a la colección de la Tate; eran pinturas que ya habían sido expuestas previamente como parte de una «narración», o representación, diferente de la historia del arte, basada en el periodo y la escuela de pintura. Pero esta nueva representación no se debió a que la historia del arte hubiera cambiado, sino que mostraba otro tipo de pacto entre nosotros, el espectador actual, y el pasado.

La manera de hacerlo —el hilo narrativo, por continuar con la analogía de la novela— nos dice mucho acerca de los intereses contemporáneos. Podemos decir, por ejemplo, que la exposición temática es un indicativo del hecho de que ya no nos interesa tanto saber quién pintó el cuadro —el artista—, rompiendo así con la tradición de ver las obras de arte íntimamente conectadas con sus autores. De la misma manera, podemos también concluir

que, en este caso, reunir distintos motivos femeninos en la misma sala permite reexaminar el papel que las mujeres han tenido en el mundo del arte.

Cuando, en 2013, volvieron a emplear el tipo de exposición cronológica, se impuso una narración diferente, si bien aún podían encontrarse imágenes de mujeres en yuxtaposiciones provocativas y con una intención provocadora. Sir Lawrence Alma-Tadema se nos presentaba con cuadros en los que la feminidad era de inspiración clásica, idealizada, apareciendo en varias fases de desnudez cuya intención era excitar la atención de la audiencia masculina. Por el contrario, los motivos femeninos de Walter Sickert estaban sin ropa, crudas representaciones que, tal vez, reflejaban el hecho de que muchas de sus modelos eran prostitutas. Estas nuevas tipologías de exposición ¿son tal vez la confesión de que lo que hay es un interés en el desnudo femenino por parte de los artistas masculinos y de sus mecenas, y una ausencia concomitante, en la narración histórica de la historia del arte, de las mujeres artistas?

Más recientemente, como parte de la transición hacia la recuperación, de nuevo, de un tipo de disposición temática de las obras, la Tate Modern ha dejado a las mujeres de las salas completamente vestidas. La modalidad de exposición de los últimos seis años se ha visto así desbaratada: las obras expuestas son solo de mujeres artistas, como Bridget Riley y Rachel Whiteread. El recurso empleado en estas salas les permite no quitar valor a la historia del arte británico de las últimas décadas y hacer hincapié en que finalmente esas mujeres artistas son parte de la narración hegemónica.

Lo que pretendo hacer a continuación es componer o, si lo preferís, comisariar un par de «miniexposiciones» para demostrar los argumentos de este capítulo.

La primera «miniexposición» se centra en el tema «mujer», un motivo que es común al arte de todos los periodos y culturas. Escojo, de entre las ilustraciones de este libro, las siguientes: *La Virgen y el Niño con Santa Ana y San Juan Bautista* de Leonardo (figura 13); *La lechera* de Vermeer (figura 14); *Tres damas adornando un busto de Himeneo* de Reynolds (figura 12), y por último, la figura femenina (*dege dal nda*) de los siglos XVIII-XIX de Malí (figura 10). Lo más notable de esta selección son los diferentes papeles que las mujeres pueden llegar a encarnar.



13. *La Virgen y el Niño con Santa Ana y San Juan Bautista*, por Leonardo da Vinci, *ca.* 1500.

En la imagen de Leonardo vemos el rol maternal de la «mujer»: la madre de Cristo, la Virgen María, mira cariñosamente a su hijo a la vez que es mirada por su propia madre, Santa Ana (que, a su vez, es la abuela de Cristo). Vermeer nos muestra a la «mujer» como una sirvienta, haciendo las tareas del hogar; es un modelo de la «domesticidad» femenina. Por el contrario, el retrato de Reynolds de las tres hermanas Montgomery nos habla sobre la

«mujer» soltera, la mujer prometida y la mujer esposa. La hermana arrodillada en el suelo a la izquierda de la imagen no está casada, y recoge flores para la guirnalda que va a adornar el busto de Himeneo (la escultura clásica que representa al dios del matrimonio). La hermana de en medio, que parece levantarse y dirigirse hacia la tercera hermana, a la que le pasa la guirnalda, hace poco que se ha prometido (el cuadro fue encargado por su prometido, el muy honorable Luke Gardiner), mientras que la tercera hermana, a la derecha del cuadro, se mantiene de pie sosteniendo la guirnalda sobre su cabeza. Esta hermana ya se ha casado, y se coloca al otro lado de Himeneo (¿se podría ver como si fuera un pódium?), señalando que ha alcanzado su estatus como esposa; del mismo modo, la luz del cuadro cae sobre sus pechos y su abdomen en vez de sobre el rostro, remarcando su sexualidad y, tal vez más importante aún, la potencialidad de traer un hijo al matrimonio. Nuestra pequeña exposición concluye con la figura femenina de Malí, la cual no sabemos si es un retrato o una representación de la idea de la mujer ideal, pero, en cualquier caso, la sexualidad femenina es, con bastante certeza, el asunto principal de esta obra.



14. *Criada con una jarra de leche* (también conocido como *La lechera*), pintado por Jan Vermeer hacia 1658-1660.

La segunda «miniexposición» es acerca del «hombre», conformada, una vez más, usando las ilustraciones de este libro. He escogido las siguientes imágenes: una ilustración de un manuscrito de *Los cuatro evangelistas* (figura 15); *La escuela de Atenas* de Rafael (figura 9); el *Apolo del Belvedere* (figura 7) y esculturas de la Isla de Pascua (figura 16). Los evangelistas Mateo, Marcos, Lucas y Juan son los autores de los cuatro Evangelios del Nuevo Testamento de la Biblia cristiana. Sus escritos son piedras de toque fundamentales para el cristianismo, y nos muestran la importancia del hombre

en su rol de árbitro proactivo de la religión. En *La escuela de Atenas* vemos a un gran número de hombres, filósofos y pensadores del pasado; todos ellos han sido celebrados por su habilidad intelectual y su contribución al conocimiento humano desde la Antigüedad hasta el día de hoy. El *Apolo del Belvedere*, como vimos en el capítulo 1, representa el paradigma de la belleza masculina; su perfección física, aunque el original griego estuviera desnudo, está protegida por una hoja de parra colocada estratégicamente. Finalmente, si bien las estatuas de la Isla de Pascua siguen siendo enigmáticas, recientes teorías sugieren que se trata de jefes tribales, líderes guerreros o dioses que representan la autoridad.



15. Este manuscrito iluminado del siglo IX que representa a *Los cuatro evangelistas* —en sentido contrario a las agujas del reloj: Mateo, Marcos, Lucas y Juan— pertenece a un libro de oraciones carolingio de la catedral de Aquisgrán, Alemania.



16. *Ahu Akivi*, Isla de Pascua, con sus siete estatuas. Las figuras pueden representar jefes tribales, guerreros o tal vez dioses.

Para sintetizar nuestras dos pequeñas exposiciones, la dedicada a la «mujer» muestra imágenes de maternidad, domesticidad, estatus matrimonial y sexualidad. Por el contrario, la dedicada al «hombre» incluye imágenes de líderes religiosos, pensadores, líderes seculares, deidades paganas y guerreros.

Es importante recalcar que este ejercicio no se ve limitado o condicionado por las ilustraciones escogidas para este libro —o, en verdad, por los temas que he querido explorar—, sino que es algo que puede ser comprobado fácilmente: se puede acceder a la mayor parte de las principales colecciones, muchas de las cuales poseen excelentes webs interactivas, y hacer una búsqueda empleando una palabra clave que pueda ser un tema para una posible exposición, por ejemplo «mitología griega» o «naturaleza muerta»; se generará un gran número de imágenes distintas, y el tejido conectivo entre ellas puede que no tenga nada que ver con el estilo, la autoría o la idea de un progreso cronológico del arte.

Junto a la representación de la historia del arte como un significante de las problemáticas contemporáneas, podemos también ver que el museo funciona como un modo de legitimar el arte nuevo para el canon de la tradición occidental, lo que se conecta con la idea de progreso, según la cual cada nueva generación prolonga la tarea de mantener el actual *statu quo*. En este sentido, podemos empezar por identificar el momento en que el arte se convirtió en historia del arte, y tratar de entender el papel del museo a la hora de hacerlo efectivo y representarlo. Sir John Summerson, un autor normalmente asociado a la historia de la arquitectura, impartió una clase inaugural cuando fue nombrado Ferens Professor de Bellas Artes en la Universidad de Hull en 1960. Sus puntualizaciones nos resultan muy útiles para reflexionar sobre este asunto:

> El arte nuevo es captado como historia en el momento mismo en que es visto como poseedor de la cualidad de la singularidad (atendamos a las bibliografías sobre Picasso y Henry Moore), y esto nos da la impresión de que el arte se aleja constantemente de la vida moderna —nunca es poseído por ella—. Este alejamiento, según parece, se cumple hacia un ámbito gigantesco, el ámbito del ARTE […] al que percibimos a través de la ventana de un vagón mirador, similar a la *vitrina* de un museo. El arte se encuentra detrás del cristal; es la historia del cristal.

Este es un problema importante, en tanto que tiene que ver con la transición del objeto artístico de ser una obra del todo nueva, creada en el instante de mayor innovación de la cultura contemporánea, a ser algo que empieza a formar parte de la historia de la cultura contemporánea (no importa lo reciente que sea). Esto también se relaciona con la idea de la crítica de arte que ya vimos en el capítulo 1 de este libro: la práctica artística contemporánea puede estar dominada por la crítica de arte en tanto que se trata del principal medio para discutir y evaluar su valor —en términos artísticos y monetarios —, pero una vez que las obras de artistas como Damien Hirst o Tracey Enim forman parte de una colección de arte, sea pública o privada, transgreden la frontera entre el arte y la historia del arte.

Tendemos a aceptar que si un objeto ha sido adquirido o donado a un gran museo, se le confiere un aura de autoridad y estatus. La institución actúa en nombre de la sociedad cuando reconoce algo como arte o cuando interpreta la obra, y, en consecuencia, cuando la exhibe ante el público, algo que puede no ser siempre un proceso directo. Son frecuentes las controversias sobre la adquisición de obras de arte; un buen ejemplo es el del artista minimalista Carl Andre. En 1967 Andre, escultor, llenó la galería Dwan de Los Ángeles con una capa de hormigón de la que, después, extrajo rectángulos, dejando así formas «en negativo», una escultura que se definía gracias al espacio cortado de la galería. Andre continuó esta exploración de la relación entre el objeto y el espacio de la galería en 1976, en una serie de ocho esculturas, *Equivalent I-VIII*, hechas de ladrillos refractarios, obras cuya forma se conectaba a las formas en negativo de Andre en Los Ángeles. La Tate Gallery, que por aquel entonces se llamaba así, adquirió *Equivalent I-VIII*, y las protestas del público contra el uso de fondos públicos para comprar 120 ladrillos normales prefabricados fueron clamorosas y prolongadas. Por añadidura, el hecho de que la escultura fuera larga y estuviera enterrada en el suelo —por lo que podía pasar fácilmente inadvertida a primera vista— contribuía a su escaso atractivo estético inmediato. Pero Andre estaba haciendo una declaración contra la idea tradicional de que una escultura debía ser vertical y figurativa; además, su obra adquiere su forma a partir de los espacios de la galería, y la exposición de *Equivalent VIII* en la Tate le confería el estatus de arte.

La relación del museo con su público es, pues, realmente muy compleja. Por un lado, los comisarios y los directores del museo pueden suponer que solo los que «saben» de arte van a acudir a sus instituciones. ¿Pero pueden entonces denominarse museos públicos? Otros directores argumentan que el visitante no necesita un conocimiento previo sobre arte para entender y

apreciar las obras; se trata de un pasatiempo estético que puede disfrutar todo aquel a quien le guste mirar obras de arte. Estas son las dos principales opiniones que hay, y entre ellas existen numerosos puntos de vista. Pero ¿cuáles son las consecuencias de estas actitudes? Si un museo o una galería trata de ampliar su capacidad de atracción, ¿qué estrategias debería emprender?

Ya he hablado acerca del modo en que la exposición de objetos organizada conforme al estilo o la escuela, representados por lo general en orden cronológico, puede reforzar los sistemas teleológicos que han dominado la historia del arte. Pero esto encierra un elemento populista: por ejemplo, cuando el Musée d'Orsay se inauguró en París en 1986, se eligió un modo de exposición en clave histórica pensando que sería más atractivo para el público, aunque esto es más fácil de conseguir cuando existe una específica progresión o narrativa histórica —en el caso del Orsay, se partía de la Academia francesa de mediados del siglo XIX, se pasaba a través de Manet y los impresionistas y se seguía con los neoimpresionistas y los postimpresionistas—. Sin embargo, todo esto aparece, más bien, como un conjunto cerrado, pulcro y ordenado; tanto es así que el propio edificio del museo, con el fin de intensificar la experiencia histórica «auténtica» sobre el arte de aquella época, es una antigua estación de ferrocarril del siglo XIX que ha sido reconvertida.

El arte de finales del siglo XX y posterior a veces genera problemas que deben ser resueltos teniendo en cuenta su accesibilidad para el público general y el modo en que las obras son expuestas. Las exposiciones en los museos de lo que yo debo llamar aquí arte «moderno» se han desvinculado de la fórmula tradicional que hemos visto en el Orsay, la National Gallery en Londres y en multitud de otras grandes instituciones, algunas de las cuales he mencionado. Desde más o menos la década de 1980, los museos de arte moderno han dedicado salas o espacios enteros a la obra de un solo artista, distanciándose de la disposición de las obras de un modo lineal para tratar de crear una experiencia de visita a la galería que es principalmente visual. Se puede percibir aquí una clara similitud entre los métodos con los que se expone el arte moderno y el modo en el que se escriben sus historias. En el capítulo 2 hablé de Clement Greenberg y de sus ideas sobre el estatus de la obra de vanguardia, y he aquí que vemos en acción, en las salas, esa especie de culto al «héroe». El artista individual, que puede estar vivo y aún seguir produciendo obra, puede verse a sí mismo en el espacio de una galería en el que puede sentir que su obra es parte de ese espacio.

Junto a las colecciones permanentes en museos y galerías, está la exposición especial, que a menudo se traslada de país en país o recorre distintos continentes, y que permite al público general acceder a una variedad cada vez mayor de objetos; es un tipo de muestras en las que la historia del arte puede ser presentada de maneras muy diferentes. Los comisarios pueden seguir temas o ideas, o la vida de un artista particular, y servirse de los fondos de las colecciones de todo el mundo, contando con que los propietarios de las instituciones estén dispuestos a prestarlas. Esta clase de exposiciones son importantes medios para presentar la historia del arte, y han influido en el modo en que se la concibe. Uno de los más famosos ejemplos de interacción entre las exposiciones y la historia del arte fue la muestra organizada en 1910-1911 por el historiador de arte y crítico inglés Roger Fry, que regresó a Reino Unido tras haber dirigido durante cinco años el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. La exposición incluía obras de Van Gogh, Gauguin y Cézanne, todas ellas de estilos muy diferentes entre sí. Fry tituló la muestra *Manet y los postimpresionistas*, y de ese modo designó un «nuevo» movimiento artístico que sigue siendo hoy en día un tema muy popular en la historia del arte: este nuevo nombre, o categoría, fue adoptado incluso por los propios franceses, que lo tradujeron como *le post-impressionnisme*. Al contrario que el impresionismo o que el romanticismo, el postimpresionismo no se refiere específicamente a las similitudes estilísticas entre artistas; Fry pretendía juntar a los autores más interesados en una concepción del arte más formal con los que le daban más importancia al motivo.

La exposición *blockbuster*

Manet y los postimpresionistas causó una gran controversia, pero el concepto de exposición blockbuster tiene su origen en eventos como este, exposiciones itinerantes o singulares que son experiencias únicas: obras de arte provenientes de todo el mundo reunidas en una misma exposición, lo que permite presentar la historia del arte de tal modo que el motivo —lo primero que percibimos— ocupa el lugar primordial.

Las exposiciones *blockbuster* se centran en nombres famosos y hacen que el arte y la historia del arte sean accesibles a un público amplio. La atracción ejercida por una obra maestra de renombre mundial es poderosa, de hecho, cuando en 1963 la *Mona Lisa* cruzó el Atlántico para ser expuesta en el Metropolitan Museum de Nueva York, masas de personas hicieron cola alrededor del edificio para poder tener la oportunidad de ver un cuadro que

casi nunca salía del Louvre. El tema de la exposición *blockbuster* no tiene por qué ser occidental: la exposición *Los tesoros de Tutankamón*, tras su inauguración en el British Museum de Londres en 1972, emprendió una gira por Europa, la antigua Unión Soviética y América del Norte que duró una década. La exposición, que fue un triunfo de la diplomacia política y cultural durante la Guerra Fría, atrajo a millones de visitantes y redefinió lo que debía ser un *blockbuster*.

En las últimas décadas, grandes retrospectivas, que a menudo revisan la obra de un único artista internacionalmente famoso, como Henri Matisse o David Hockney, se han convertido en puntos de referencia fundamentales para el modo en que se presenta la historia del arte a un público amplio. La atracción que despiertan estas exposiciones es obvia: grandes cantidades de obras de arte bien conocidas, accesibles todas juntas en un mismo lugar por un periodo de tiempo limitado; es una ocasión única para contemplar en persona una imagen que se había visto anteriormente solo en postales o imanes de nevera. Pero me pregunto si, en vez de funcionar como los indicadores de un creciente interés por el arte, estas muestras forman parte más bien de una creciente cultura del «acontecimiento». Una visita a un *blockbuster* es más bien una visita al edificio estrella que es la sede de un museo nacional. Es la experiencia lo que cuenta.

Sostengo que la experiencia de las exposiciones *blockbuster* tiende a ser pasiva habida cuenta de que lo que hace el visitante es disfrutar del discurso que le propone la exposición: las decisiones sobre el tema, las obras de arte y la secuencia en la que son vistas ya han sido tomadas. Comparado con la colección permanente, en el *blockbuster* el visitante está a salvo del vértigo de tener que escoger qué ver o de si seguir la enorme secuencia cronológica de la historia del arte, en la que puede ser más difícil tratar de comprender por qué las obras de arte importan. Si yo sostengo esto, es porque soy historiadora del arte, y he estudiado y escrito sobre las obras de arte a lo largo de mi carrera. Como cualquier otra profesión, la historia del arte tiene sus propias taxonomías que pueden fácilmente convertirse en jerga especializada, y esto es algo que puede resultarle poco atractivo al público general. De igual modo, un énfasis en el contexto social e histórico de las piezas presupone que existe un interés por esta clase de asuntos, algo que puede provocar un rechazo en el visitante en vez de captar su atención. Y dejo aquí la reflexión sobre el empleo de pies de foto, paneles informativos y audioguías a la propia discreción del lector.

5. Pensar sobre historia del arte

Uno de los aspectos más interesantes de la historia del arte es que nos permite pensar sobre las ideas de un gran número de autores y teóricos, y en cómo interactúan con lo visual. Quiero aquí exponer brevemente cómo la historia del arte puede incorporar la riqueza del pensamiento occidental al análisis de los motivos visuales; empleo el término «pensamiento occidental» deliberadamente, solo para definir los límites de mi argumentación.

En el capítulo 1 hablé sobre lo que solemos entender por el término «historia del arte», distinguiéndolo de la valoración y de la crítica de arte. Uno de mis muchos argumentos era que, para que el arte tenga una historia, tiene que haber algún tipo de método o de enfoque a la hora de ensamblar la narración o el relato de la historia del arte. En otras palabras, no basta con colocar los objetos de arte en un orden cronológico o según los grupos estilísticos. El uso de diferentes escuelas de pensamiento e ideas filosóficas para componer las narraciones sobre el arte es una parte importante de la historia del arte; con todo, no estoy reivindicando ninguna clase de devoción servil a la teoría a expensas de los objetos mismos (hacer esto tendría tan poco sentido como colocar el arte en orden cronológico). En el capítulo 1 sugerí que la obra de arte es nuestra principal evidencia, y la sustancia de la historia del arte es la interacción entre ese primer factor y nuestro método de investigación. Este capítulo se construye conforme a lo dicho en el capítulo 2, en el que se abordaban las distintas tradiciones de hacer historia del arte en Occidente: los puntos centrales del contenido de este capítulo son los diferentes modos de pensar sobre la historia del arte —su significado social, cultural y estético—, asuntos que, desde luego, están relacionados con los del capítulo 2, pero mientras que este se enfocaba más en las obras y los autores seleccionados, aquí veremos cómo la historia del arte se relaciona y forma parte de un discurso más amplio que tiene que ver con la formulación histórica de problemas tales como la clase y el género dentro del marco occidental.

Ya hemos visto que escritores como Winckelmann ayudaron a descubrir la disciplina de la historia del arte, pero en la época en la que él escribía se consideraba que el estatus de la experiencia visual era, en general, inferior al del pensamiento humano. El problema fundamental de esta paradoja es que se suele clasificar la historia del arte por debajo de otros tipos de historia o, tal vez más precisamente, de otros modos de conocimiento. La idea racional científica sobre el conocimiento que imperaba en el siglo XVIII era que el pensamiento era superior al conocimiento sensorial; el pensamiento era una extensión de la noción de Descartes *cogito ergo sum* —«pienso, luego existo»—, es decir, que la capacidad humana para la razón constituía el núcleo de nuestro ser. Hacia mediados del siglo XVIII esta jerarquía de conocimiento se puso en duda y, como consecuencia de ello, cambió la manera de concebir la importancia de la historia del arte.

Uno de los desarrollos clave fue la aparición del término «estética», un modo de pensar que consideraba que la percepción sensorial era equivalente al pensamiento racional o lógico: la lógica se basa en el razonamiento verbal, mientras que la estética se basa en los sentidos, en nuestro caso la vista. Esto nos devuelve a una de las preguntas que fueron formuladas al principio de este libro sobre los problemas a la hora de escribir acerca de la experiencia visual, el arte, que experimentamos a través de la vista, pero al que articulamos por medio de palabras. El lenguaje que usamos para describir los objetos de arte puede resultar incongruente respecto a la experiencia que hacemos de los objetos que vemos.

Uno de los primeros filósofos que reflexionaron sobre estos asuntos fue Alexander Gottlieb Baumgarten, quien escribió un extenso tratado en latín sobre el tema, titulado *Estética* (1750-1758). En él, el arte es colocado, por primera vez, en el interior de un marco carente de jerarquías: la belleza significaba perfección, pero aquí es percibida y entendida por medio del ejercicio del gusto (en este contexto, «gusto» significa un sentido de percepción muy nítido) antes que por la razón. Se ponía así en duda la idea de que el propósito del arte es el de imitar a la naturaleza, algo fundamental para el sistema erigido por Winckelmann; por el contrario, el arte debía crear un conocimiento sensorial dando forma a la perfección a partir de imágenes indistintas. El punto más importante que podemos extraer de Baumgarten es la idea de que un juicio individual, o gusto estético, debía poseer sentido y valor para otra gente.

Esta es la piedra angular de la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant, publicada en 1790. Kant analizó nuestra capacidad para hacer juicios

individuales sobre estética y describió de qué manera él percibía que estos juicios apuntalaban el concepto de «genio». Un juicio sobre la calidad de una obra de arte debería ser proferido en términos de su belleza y cometido; la noción de Kant de que podría haber una variedad de gustos estéticos, en contra del sistema jerárquico de Winckelmann, impulsó también el punto de vista de que los objetos bellos podían excitar nuestras sensaciones del mismo modo en que lo hacían los juicios morales. En este sentido, la estética y la ética se entrelazaban con el carácter moral del artista o del espectador; así era como las ideas de Kant desafiaban directamente la supremacía del ideal clásico defendida por Winckelmann.

La idea de Kant sobre la estética fue refutada por el más influyente pensador sobre la historia —y por consiguiente, la historia del arte—, el filósofo alemán de principios del siglo XIX G. W. F. Hegel. A menudo se define a Hegel como un idealista, o un pensador metafísico, ya que creía que todos los acontecimientos forman parte de un proceso que se dirige hacia un espíritu divino autoconsciente. Para Hegel, este espíritu era la naturaleza interior del mundo, que se expresaba a sí misma por medio del espíritu de la nación, o *Volksgeist*, como es conocido en alemán, si bien el espíritu se manifiesta también en el espíritu de la época, o *Zeitgeist*, tal y como lo expuse en el capítulo 2: estos dos elementos dan forma a la dinámica de la historia, siempre en movimiento. Hegel quería comprender la totalidad de la historia, como sistema y como proceso en marcha, y si bien consideraba la experiencia sensorial como una representación degradada del conocimiento, el arte seguía siendo para él uno de los medios más importantes para percibir y comprender la historia en tanto que espíritu. La historia del espíritu puede subdividirse en tres periodos —el simbólico, el clásico y el romántico— que se relacionan hábilmente con la manera en que tradicionalmente se ha organizado la historia del arte: primero están el arte no occidental y el arte primitivo; luego, la tradición grecorromana, que a veces llamamos «arte clásico»; y finalmente, el arte de la cristiandad y del romanticismo alemán, que estaba surgiendo en la época en la que Hegel escribía. Este periodo, en la medida en que Hegel podía verse afectado, suponía el fin del arte puesto que sería absorbido en la espiritualidad de la cristiandad. A pesar del fuerte soporte religioso del pensamiento de Hegel, el arte grecorromano seguía siendo la plataforma central de su visión sobre el arte y, al igual que muchos otros escritores, incluyendo a Winckelmann, empleó el arte griego como medio para definir la belleza. En cada uno de los tres periodos que Hegel dispone hay un comienzo, una fase intermedia y un final, a saber, el momento en que el arte alcanza su

perfección y entonces decae. En el caso del arte de la época grecorromana, la perfección podía percibirse en sus comienzos, conocidos como el periodo arcaico —así se ve, por ejemplo, en la quietud y la serenidad de las figuras del friso del Partenón—, y entraba en decadencia en el periodo helenístico, cuando la figura humana era mostrada en un grado de movimiento mucho más emocional. Aunque Hegel habla de una imagen general de la historia del arte, también cree importante considerar con detenimiento los objetos mismos, con el fin de entenderlos completamente. Es decir, Hegel no creía que la historia del arte concerniera a valores apreciables solo por los expertos, sino, por el contrario, según esta perspectiva, los objetos del arte eran parte de un proceso histórico más vasto.

La obra de Hegel ha sido extremadamente influyente en nuestra manera de concebir la historia del arte, a saber, una investigación sistemática del conocimiento histórico. A pesar de que su concepto del espíritu o de lo divino tenía sus orígenes en el cristianismo protestante, sus ideas abrieron el camino para que los historiadores prestaran menos atención al arte religioso, que constituía un pilar de la producción artística occidental, y pensaran más en la idea del progreso y en cómo la sociedad se representa a sí misma en las formas artísticas que produce; en otras palabras, cómo el arte funciona como parte del «espíritu de la época» hegeliano, que es su explicación de lo que es la historia. Si aplicamos esto a *Tres damas adornando un busto de Himeneo* (1773) de Reynolds, del que ya hemos hablado en el capítulo 4, podremos reflexionar sobre este cuadro a sabiendas del interés que a finales del siglo XVIII se profesaba hacia la Antigüedad, y cómo los valores de aquella sociedad arcaica fueron adoptados y empleados como modelos para la propia. Esta disposición se manifestó también en la arquitectura, la literatura, la música y los demás productos culturales de una sociedad que se consideraba a sí misma equivalente a la de los antiguos.

Karl Marx, tal vez uno de los pensadores más importantes de la historia reciente, recibió también una significativa influencia de Hegel. El análisis de Marx, o su aproximación a la historia, sigue en gran medida el modelo desarrollado por Hegel: las formas culturales —incluyendo el arte— cambian a lo largo de la historia y de las manifestaciones del espíritu. Pero para Marx, el espíritu no era una entidad real o ideal; se encontraba, por el contrario, en las bases económicas de la sociedad. A esta relación entre economía y el producto de la superestructura (en este caso, el arte) se la conoce como materialismo histórico; Marx opinaba que todo lo que nos rodea se halla determinado por nuestra clase social y que, como resultado, hay muchas

«verdades» históricas que dependen de la clase o del punto de vista cultural. Guiado por esta idea, Marx introdujo la noción de «ideología» para poder examinar nuestra relación con el arte: la ideología tiene que ver con la manipulación ejercida por el poder, y para Marx existen siempre dos grupos sociales, los explotados y los explotadores, por lo que para él el arte tenía que ver con las dinámicas de poder que operaban entre estos dos grupos. El arte es parte de este concepto de ideología, en tanto que influye en nuestra relación con el contexto en el que nos insertamos, y hace que pensemos sobre nosotros mismos de una cierta manera. Esto es algo que puede explicarse con más detalle, y para demostrar la conexión entre Marx y Hegel emplearé el mismo ejemplo de Reynolds: *Tres damas adornando un busto de Himeneo*, de 1773 (figura 12).

Si pensamos de nuevo en lo dicho sobre el *Grand Tour* del capítulo 4, —es decir, cómo las colecciones de objetos de la antigua Grecia y Roma se convirtieron en bienes de posesión obligatoria para la élite, y cómo esta moda ayudó a impulsar la popularidad del resurgimiento de lo clásico en el arte—, entonces este interés por la Antigüedad puede ser identificado como parte del «espíritu de la época» del siglo XVIII en el Reino Unido, un «espíritu» que se manifiesta en la producción cultural en todas sus formas. Por ejemplo, muchas de las casas de campo en esta época se diseñaban empleando elementos arquitectónicos copiados de los antiguos edificios romanos; estos objetos formaban parte de la ideología de una determinada clase, algo que se relaciona con la idea de Marx de una creencia o un sistema de valores. Si tú eras capaz de valorarlos, entenderlos y, lo mejor de todo, si poseías alguno de esos objetos, entonces formabas parte de este grupo social. Ser miembro de un grupo así se basaba en la riqueza: en efecto, los objetos de la Antigüedad eran caros, por lo que coleccionarlos era una actividad cultural que se sostenía en el dinero. Según Marx, aquí se da una relación esencial entre las estructuras económicas y la cultura de una sociedad: antes que el artista individual o el mecenas, es la producción social y el consumo de arte lo que importa. Un ulterior ejemplo nos será de utilidad.

En el capítulo 1 hablé de *El maizal* de John Constable, de 1826 (figura 4), una representación idílica del campo inglés que ha gozado de una duradera popularidad. Pero depende de quién lo mire: a aquellos miembros de la sociedad de principios del siglo XIX que se hubieran visto desplazados de sus comunidades rurales a causa de las Leyes de Cercamiento y de la Revolución Industrial, esta imagen les debería haber parecido muy alejada de su experiencia cotidiana. *El maizal* presenta la ideología del idilio rural, pero era

una tierra poseída por la élite. La noción de ideología como base del poder ha sido una herramienta importante para escribir la historia del arte en las últimas décadas; ofreceré algunos ejemplos de ello más tarde en este capítulo.

Hegel y Marx nos enseñan que, en el siglo XIX, existía un gran interés por la noción de «historia» en los dos significados de la palabra: los acontecimientos que han ocurrido en el pasado y el estudio de los mismos. Las líneas de pensamiento de estos dos autores sobre el arte son importantes en tanto que nos permiten percibirlo más allá del contexto de los artistas individuales y de sus mecenas; por el contrario, el arte es más bien un barómetro de las fuerzas sociales, culturales y políticas —en otras palabras, presiones externas e influencias—, y tal y como hemos visto en el capítulo 4, el siglo XIX fue un periodo importante para la formación de los museos y las galerías. Las actitudes que adoptaban estas instituciones respecto a la historia y a la estética para exhibir la historia del arte iban paralelas a —y se enlazaban con— estos modos de pensar.

La oposición entre la crítica formalista, o estética, de Kant y el marco contextualizador aportado por Hegel y Marx ha sido fundamental para la historia del arte hasta el presente, y se evidencia especialmente en el interés que le profesamos al significado de los objetos y a la manera en la que este es transmitido. Estas preocupaciones convergen alrededor de la idea de una semiología del arte: la semiótica es una rama, afianzada desde hace tiempo, de la indagación filosófica que, en su inicio, versaba sobre el lenguaje y la comunicación. Sus comienzos en la historia del arte se perciben en la obra de académicos como Erwin Panofsky y Aby Warburg, además de Ernst Gombrich, sobre quien hemos hablado en el capítulo 2. Para estos historiadores del arte, la semiótica era proporcional a la iconología, y se centraba en el análisis del contenido antes que en la forma; hablaré de esto con más detalle en el capítulo 6. En la primera mitad del siglo XX, la iconología era un método específico para pensar sobre el arte, y se centraba en conectar la imaginería visual con otras formas de productos visuales. En los últimos tiempos se ha vuelto una práctica en desuso que tiene más que ver con reflexionar acerca del significado del motivo de una obra antes que sobre su estilo o sobre un contexto más amplio.

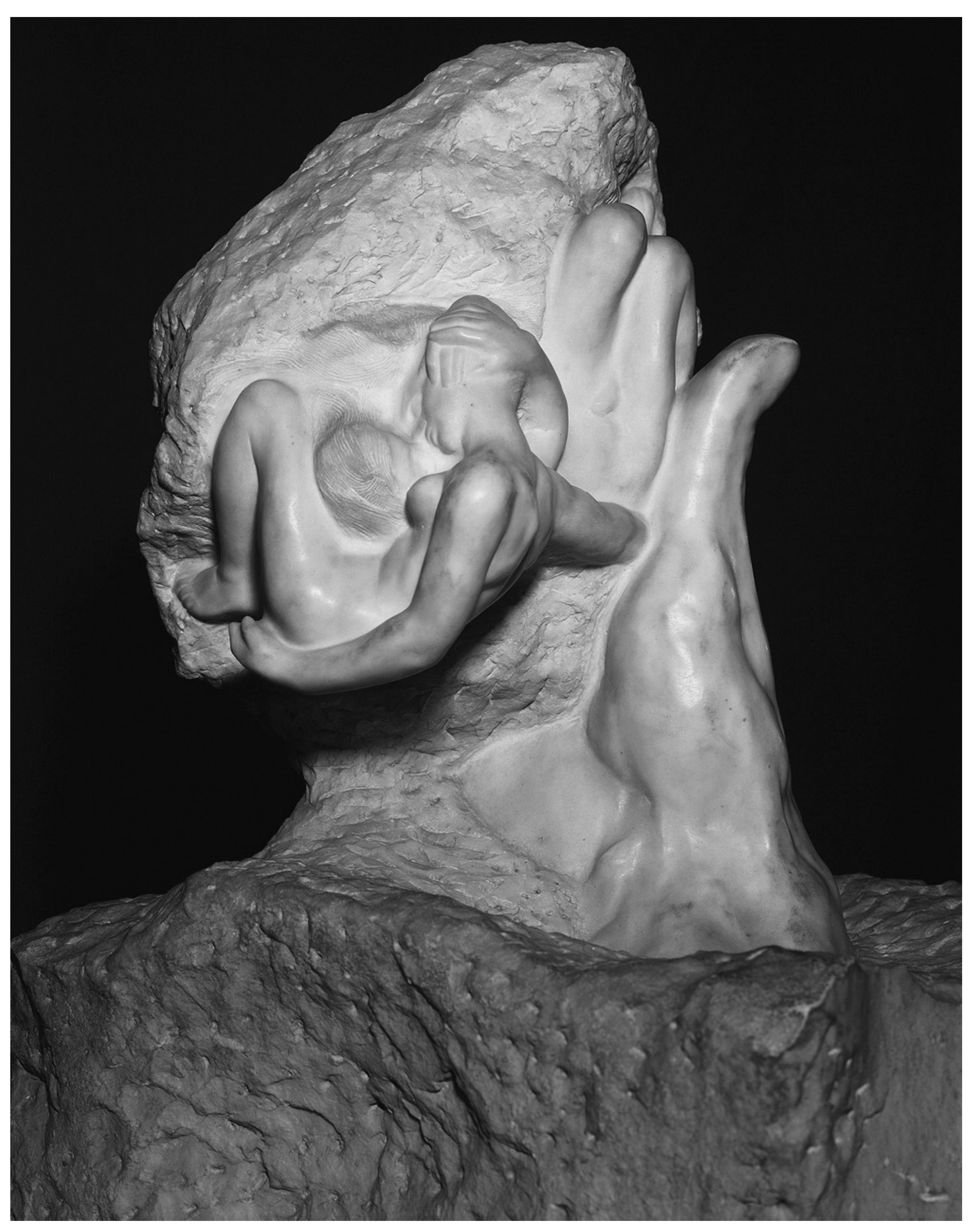
La semiótica se ha vuelto parte de lo que actualmente se conoce como teoría crítica —la teoría académica del criticismo—, un término colectivo que se usa para el estructuralismo, el postestructuralismo, la deconstrucción, el psicoanálisis y el postcolonialismo, solo por nombrar algunas ramas. Estas escuelas de pensamiento se ocupan (respectivamente) del desafío a la noción

de verdad y realidad absolutas, del estudio del subconsciente humano, y de la producción cultural y el pensamiento en un mundo en el que el imperativo colonial ha dejado de tener el estatus hegemónico del que gozó una vez. He mencionado brevemente la Nueva Historia del Arte, que parece liderar el empleo del análisis crítico para pensar sobre lo visual. Pretendo ahora resaltar algunas de las formas en que la teoría crítica ha influido en la manera de concebir la historia del arte.

Uno de los más importantes textos de las últimas décadas es *¿Qué es un autor?*, de Michel Foucault; una pregunta bastante inocente que, sin embargo, nos conduce realmente al corazón de nuestra concepción, que aún persiste, del artista como genio. Foucault suele ser considerado un estructuralista y un postestructuralista —ambas son escuelas de pensamiento que centran su atención en los sistemas y la organización en la cultura, para poder usar esos mismos sistemas en analizar esas culturas—. Foucault estudia la autenticidad y la autoría de una obra y su relación con su valor y calidad, lo que no solo nos ayuda a separar el significado de una obra respecto de su autor, sino que nos permite ver los objetos anónimos como signos igualmente importantes del funcionamiento de las prácticas sociales y culturales. La historia del arte es más que una parte de la biografía personal de un artista: no sabemos, por ejemplo, quién talló las estatuas de la Isla de Pascua (figura 16) ni quién pintó la ilustración del manuscrito de los Evangelistas (figura 15), pero no es algo que necesariamente afecte al análisis que podamos hacer de ellos, que debería ser posible también allí donde se sabe quién es el artista. Por ejemplo, si se demostrara que Leonardo da Vinci no pintó la *Mona Lisa*, eso no afectaría materialmente a la obra, y si el análisis del significado artístico y cultural de esta obra era válido cuando se refería a Leonardo, con toda seguridad los argumentos permanecerían inalterados aunque la obra fuera anónima. Debemos también tener presente que muchos artistas poseían grandes estudios y se servían de asistentes y aprendices en su trabajo, y en el caso de la escultura, muchos artistas no tallaban ni moldeaban sus propias obras. Por ejemplo, las esculturas de mármol de Rodin (figura 17) las tallaban los miembros de su taller, que usaban sus moldes originales de bronce como modelos.

Las ideas sobre estética de los filósofos del siglo XVIII, como Kant, interesado en estética y conocimiento, fueron retomadas en la última mitad del siglo XX por la obra del filósofo francés Jacques Derrida, quien suele ser definido como deconstruccionista. Derrida es, tal vez, más conocido por su trabajo sobre la práctica de la «lectura», en la que nos vemos forzados a

explorar de qué modo las cosas que aparecen unificadas son, en verdad, también series de contradicciones. Las implicaciones de la práctica de la deconstrucción para la historia del arte son de gran alcance, y las ideas de Derrida al respecto se concentran en *La verdad en pintura*, sus primeros escritos sobre las artes visuales que aparecieron en 1978. Al igual que sus predecesores del siglo XVIII, Derrida se interesa por la cuestión de si los objetos estéticos (pintura, escultura, entre otros) podrían ser considerados elementos autónomos que poseen su propio «código». Este «código», desde el punto de vista de Derrida, se parece a otros modos de pensar sobre el contexto social o cultural del arte: se refiere a la problemática de dónde situar los límites de una obra de arte. Esto nos permite reflexionar sobre el «interior» y el «exterior» de una obra de arte, algo que puede convertirse en una técnica muy útil.



17. *La mano de Dios*, 1896, del escultor Auguste Rodin. Las obras en mármol de Rodin eran esculpidas por los asistentes de su taller, que usaban sus modelos originales en bronce.

En *La verdad en pintura*, Derrida cuestiona todos y cada uno de los aspectos de una obra de arte. La noción de «exterioridad» de una obra incluye, por ejemplo, el marco de la pintura o la firma de un artista. Pero estas

son categorías que van más allá de la obra misma y llegan hasta los museos, los archivos y la manera en que el arte es comprado y vendido como un bien en el mercado. Para Derrida, todo esto afecta al «interior» de la obra: su naturaleza, o su estética fundamental, se ve modificada por los factores externos; como consecuencia, Derrida considera que el interior y el exterior se hallan fusionados: ambos son formas de escritura, o de notación gráfica, que pueden ser leídas. En este sentido, Derrida regresa a las ideas de Kant sobre el conocimiento de una estética autónoma, que se diferencia del razonamiento puro: al igual que Kant, el argumento de Derrida en favor de esta distinción supone una piedra de toque importante para el arte y su historia; es decir, entiende la historia del arte como una disciplina de pleno derecho en la que la estética es un campo legitimado de investigación que se basa en la sensación antes que en la razón. Podemos percibir las consecuencias de lo que dice Derrida, aunque de una manera más bien simple, si atendemos a *La catedral de Rouen*, de Monet, de 1894 (figura 1). El «interior» estético del cuadro depende en gran parte de la sensación —el motivo pictórico se autoevidencia: la obra evoca la luz cayendo sobre la catedral a pleno sol—, mientras que el «exterior» tiene mucho más que ver con el alto valor de mercado de las obras de Monet, con el interés que despierta su figura como artista y con su posición privilegiada en muchas de las colecciones públicas. Todos estos elementos del «exterior» modifican el modo en que vemos el «interior».

El siglo XX —sobre todo en las primeras décadas— fue testigo de un aumento del interés por la mente humana, algo que aportó ciertos recursos para pensar sobre el arte de una forma totalmente distinta. El psicoanálisis es el estudio de la mente inconsciente, y fue liderado por el psiquiatra vienés Sigmund Freud, quien empleó métodos tales como la asociación libre (la generación de series de ideas que se relacionan entre sí sin que la atención se detenga en ninguna de ellas) y los sueños como medios para explorar la mente humana. Sus ideas son actualmente bastante comunes —un desliz en el habla, que revela que el hablante esconde o reprime pensamientos, suele ser llamado «desliz freudiano»—, y resulta difícil imaginar lo revolucionarias que tuvieron que resultar en su época. Freud explicó que el ser humano estaba constituido por el *ello*, que es la mente inconsciente, y el *yo*, la mente consciente, término con el que estamos tal vez más familiarizados. También propuso la idea de una naturaleza edípica en las relaciones entre los niños y sus madres, algo que, como vamos ver, ha supuesto una piedra de toque en diferentes maneras de concebir el arte. Para demostrar lo que trataba de decir,

Freud empleó el cuadro *La Virgen y el Niño con Santa Ana y San Juan Bautista* (figura 13), de Leonardo da Vinci, en el que la presencia de las dos mujeres, María sentada en el regazo de su madre, era, según Freud, el producto de los sentimientos de inseguridad de Leonardo acerca del hecho de que él era hijo ilegítimo.

El psicoanálisis nos permite pensar sobre ciertos significados en el arte que corren paralelos a aquellos que el artista trataba de mostrar conscientemente al ejecutar la obra, algo importante ya que se trata de un proceso a través del cual podemos separar el arte del artista. No nos olvidemos de que una relación fuerte entre el artista y su arte era el sello distintivo del enfoque del experto sobre la historia del arte; y mientras que los métodos hegeliano y marxista para pensar sobre arte ponían el énfasis en el contexto, aquí los procesos y la práctica de arte son vistos como un proceso interno de la mente inconsciente del artista. Ya hemos comentado que la técnica de pintar de Jackson Pollock pretendía conectar la mente inconsciente con la práctica artística.

En esta breve introducción a estas ideas, mi intención es tratar de aportar una cierta visión sobre cómo lo visual puede ser un motivo de pleno derecho, sobre las diferentes maneras en que podemos concebirlo y sobre la relación estrecha entre las formas de comunicación visual y verbal. El objetivo es arrojar luz sobre la manera en que pensamos sobre la historia del arte y sobre lo que este campo de estudios puede aportar a nuestra comprensión de la cultura y la sociedad, además de sobre nosotros mismos.

Los diferentes modos de pensar sobre historia del arte han dado lugar a una gran variedad de escuelas de pensamiento, o de enfoques sobre los motivos visuales; cada una tiene su enfoque propio, que nos invita a pensar sobre lo visual de un modo que tiene en cuenta determinados matices, todo lo cual puede ser muy importante a la hora de derribar las barreras existentes entre nosotros, los espectadores, y el arte, que, en un principio, nos puede parecer inaccesible. Además, estos puntos de vista han sido y siguen siendo métodos muy efectivos para combatir la hegemonía del canon en la historia del arte.

Llegados a este punto, la teoría histórica, política y social marxista nos será familiar (su nombre, al menos). Igualmente, he mencionado ya en numerosas ocasiones a lo largo de este volumen que el feminismo ha influido en la manera en la que pensamos sobre lo visual desde el punto de vista de que el arte ha sido empleado como un medio para respaldar —y en verdad, desafiar— a la sociedad patriarcal. El feminismo también nos hace pensar

sobre el lugar que ocupan las mujeres en la sociedad y cómo son representadas. Creo que empieza a resultar claro que estos dos modos de pensar sobre la historia del arte están relacionados: ambos se basan en la noción de ideología y en cómo ésta condiciona la representación de conjuntos de relaciones sociales. En el caso de la historia del arte marxista, hemos visto que el asunto principal es la lucha de clases, o por lo menos, las relaciones entre grupos sociales; el feminismo trata el mismo tipo de principios, pero en referencia a la relación entre los sexos. Más recientemente, la teoría *queer* ha puesto en cuestión el género, alegando que se trata de un artificio socialmente construido en vez de ser el destino biológico de los sexos masculino y femenino. Esto arroja una luz diferente sobre las relaciones sociales y la ideología en el arte; en realidad, las dos miniexposiciones que comisarié en el capítulo 4 demuestran que el género puede ser construido o determinado a través del arte.

Además de estas formas de pensamiento sobre la historia del arte, encontramos también enfoques que se basan en otras nociones diferentes respecto a los dogmas de la filosofía de la historia. Un importante elemento aquí es la teoría psicoanalítica: cómo estos modos de pensamiento son empleados para analizar lo visual con el fin de construir identidades sociales y sexuales; lo hemos visto hasta cierto punto en el análisis de Freud sobre Leonardo. Junto a ello, tenemos los conceptos semióticos (también llamados semiológicos) que, con los métodos estructuralistas de análisis, se fijan en el arte como si fuera un signo que debe ser decodificado para revelar su significado. Los dos últimos modos de pensar sobre la historia del arte son, en parte, un proceso que disocia el arte respecto de su contexto histórico inmediato, e insiste en el significado y en la interpretación de arte. Estas prácticas son aún válidas para la disciplina de la historia del arte —a pesar de que algunos las discutan—: lo visual es un asunto de una gran riqueza que puede ser cuestionado de muchas maneras, y todos estos métodos, antes que sustituir a otros modos de pensar, lo que hacen es contribuir al discurso general sobre la historia del arte.

Subyace, con todo, en todos estos modos de pensar sobre el arte un problema: ¿cómo pensar sobre la estética? Es este un tema recurrente, sobre el que he vuelto en numerosas ocasiones en este libro, y que para mí es uno de los pilares de la historia del arte; sin él, el arte se vuelve simplemente otro trampolín, otra puerta hacia el pasado, un medio visual a través del cual exploramos las circunstancias sociales, políticas, psicológicas o semióticas del pasado (o incluso del presente). Pero corremos el riesgo de arrojar la soga

con el caldero si, como historiadores del arte, intentamos negar que la categoría de la estética existe, y que, para muchos, hay una cosa llamada «gran arte», independientemente de cómo se lo defina.

Por tanto, ¿qué entendemos por estética? Ya hemos hablado de ello en unos términos kantianos más bien abstractos, pero si lo definimos como podría hacerlo un profano, podríamos incluir en su definición el simple hecho de reconocer la existencia de la belleza en el arte. Junto a esto, podríamos aceptar el mérito que tiene el hecho de emitir juicios con el fin de identificar la diferencia cualitativa entre los distintos artistas y sus trabajos. Además, puede que queramos añadir la idea de que mirar arte puede ser una experiencia placentera. Para aquellos que sois «nuevos» en la historia del arte, esta última puede ser vuestra primera razón para querer leer este libro. ¿Queremos aceptar que el arte es otra ideología y su estética es simplemente una parte de ella? Soy consciente de que existen argumentos poderosos para que este sea el caso: los cuadros impresionistas, o las obras de Picasso o Van Gogh, vendidas por grandes cantidades de dinero, ¿no son un ejemplo directo del principio de placer de la estética?, ¿o forma parte del proceso que es necesario cumplir para pertenecer a una casta social, como hacían los *grands touristes* en el siglo XVIII en el Reino Unido? Las pinturas que se venden por tan enormes sumas de dinero y que cuelgan en las cajas fuertes de las empresas ¿no son solo ejemplos de los excesos de una sociedad capitalista? Para la mayoría de nosotros, poseer una obra de arte costosa es una posibilidad remota, pero podemos disfrutarlas en reproducciones, en una alfombra para el ratón o en un fondo de pantalla.

En el capítulo 6 introduciré algunos de los modos en los que las obras de arte pueden ser el punto de partida para nuestra manera de interpretar la historia del arte. En las propias obras convergen, combinadas, diferentes maneras de escribir, presentar y concebir la historia del arte, mostrando así lo importante que es no perder de vista los objetos mismos, y de qué forma el arte puede en efecto tener una historia.

6. Leer arte

Hemos visto, a lo largo de este libro, que al mirar una pintura o una escultura muchas preguntas quedan sin respuesta. Quiero aquí reflexionar sobre cómo responder a la pregunta «¿cuál es el significado de esta imagen?»; en otras palabras, quiero explorar los niveles de significación que podemos hallar en una obra de arte, y cómo podemos empezar a comprenderla. En este capítulo emplearé el término «leer» como la interacción entre lo lingüístico y lo visual: es importante recordar que el arte —un fenómeno visual— es descrito, historizado y valorado por medio de palabras; lo visual se traduce en lo verbal, y los significados que así se revelan se vuelven parte de la historia del arte. Llevando el argumento de nuevo al terreno de las obras de arte, se pone el acento sobre aquello que podemos leer a partir de los objetos antes que sobre lo que podemos leer acerca de ellos o en ellos. Estas ideas han ido conformando los argumentos que se han expuesto en los capítulos anteriores y que aquí son útiles al proporcionar contextos intelectuales que permiten entender la historia del arte. Así, retornemos a los objetos mismos para ver cómo el motivo pictórico, los materiales y los métodos se fusionan entre sí durante el proceso de leer el arte.

Las obras de arte pueden ser leídas a distintos niveles, que pueden derivarse de los objetos mismos, y que son útiles para definirlos. Tal vez el punto de partida más obvio sea la noción de significado representacional del arte: la idea de la representación en el arte a menudo tiene que ver con la percepción de la imagen del mundo que creemos ver, por lo que, conscientes de ello, este capítulo se centra en el arte figurativo —es decir, las obras que representan algo que creemos ver, y no una imagen abstracta—. No hay duda de que el arte abstracto o el conceptual poseen las mismas cualidades representativas de las que hablamos aquí, algo que puede leerse de varias maneras, pero para introducir estas ideas limitaré mi exposición a un solo tipo de representación figurativa: la forma humana. Es cierto que determinados periodos parecen más preocupados que otros por la representación de la realidad o de la naturaleza de la forma humana, y así, por ejemplo, se

considera que el arte holandés del siglo XVII, como se ve en los cuadros de Vermeer, es realista en su empleo de la perspectiva y en la atención detenida en los detalles. Del mismo modo, muchos artistas del Renacimiento italiano se interesaban por el naturalismo, algo evidente por el tratamiento del cuerpo humano así como del paisaje —ambos son tomados del vivo—; basta con pensar en la obra de Leonardo da Vinci como un perfecto ejemplo de estas inquietudes artísticas.

Pero el arte es una ilusión —pintura sobre lienzo, mármol tallado o carboncillo sobre papel—; es lo que el espectador le aporta lo que hace que «represente». Naturalmente, este acto de leer está determinado culturalmente —las circunstancias propias del lector o del espectador son inextricables de este proceso—, y ya vimos en los primeros capítulos de este libro que esto afecta a la presentación y la interpretación de los objetos de arte en un contexto global. Ahora quiero presentar algunos ejemplos que he escogido para demostrar que leer el arte es una práctica necesaria en todas las épocas. En otras palabras, nuestra habilidad para leer el arte es lo que le aporta su significado, siendo una parte esencial de la historia del arte.

En primer lugar, está la función representacional del arte, según la cual lo que vemos puede conectarse a una narración más amplia. Esto se ejemplifica, por ejemplo, en el *Apolo del Belvedere* (figura 7), una escultura que a primera vista representa un atlético desnudo masculino, pero que podemos relacionarla con Apolo si comprendemos las convenciones representacionales que son empleadas —en particular, la corona de laurel, atributo asociado al dios—. De este modo, el significado representacional de una obra quedará siempre de alguna manera como algo general, puesto que lo que la escultura introduce es la idea multiusos del desnudo masculino idealizado, que puede posteriormente restringirse para aludir de manera más específica a Apolo.

La escultura es un medio útil para reflexionar sobre esto gracias a la fisicidad del objeto, que delimita su significado representacional de muchas, obvias, maneras. Primero, porque la escultura no puede ser el significante de ningún tamaño que sea más grande que el suyo propio. Con esto quiero decir que el *Apolo del Belvedere* es más grande que el tamaño de un humano, pero no sabemos si el artista pretendía representar un gigante —después de todo, se trata de un dios—, o bien el mayor tamaño de su escala podría deberse simplemente al cometido original de la obra —destinada, tal vez, a ocupar un gran nicho o a ser colocada en una altura—. Segundo, porque la obra no representa el espacio, y no tiene otro escenario que el que lo rodea de forma inmediata, sin importar cuál sea. Hay también una ausencia de color y, por lo

tanto, se evidencia el modelado de la carne y del ropaje. Naturalmente, estas limitaciones no se aplican a todas las esculturas: el espacio también puede ser representado, como se ve, por ejemplo, en el «agujero» que aparece en muchas de las obras de Henry Moore y en los espacios de las instalaciones de Mona Hatoum o, como ya hemos visto, de Judy Chicago (figura 8). Además, el empleo, por parte de los artistas, de varios materiales distintos, sobre todo en el siglo XX, simplifica la cuestión de la representación, en tanto que el material actual puede ser usado para representarse a sí mismo (por ejemplo, los tejidos), complicando de este modo el asunto, ya que ciertos materiales pueden usarse para representar tanto una imagen como determinadas ideas sobre el espacio y la visión, caso por ejemplo del *collage* cubista. Mi intención aquí es mostrar que el problema de la representación es algo habitual en el arte, y no se restringe a épocas específicas como el Renacimiento o la pintura holandesa del siglo XVII, en donde la aparente preocupación por el «naturalismo» o el «realismo» puede resultar engañosa en este sentido. La relación entre la forma y el contenido es bastante más complicada que el simple hecho de que seamos capaces de reconocer el mundo que creemos ver.

En segundo lugar, es importante reflexionar sobre cómo las obras de arte pueden ilustrar ideas o discursos que a menudo provienen de fuentes textuales. Estas fuentes pueden ser ilustradas de varias maneras, pues las descripciones lingüísticas son por lo general más imprecisas que una imagen visual, mientras que las ilustraciones de las fuentes textuales son bastante más específicas o concretas. Las descripciones verbales de Apolo, o de cualquier otra figura mítica de la literatura de la Antigüedad, han sido ilustradas de muchas maneras —las colecciones de la mayor parte de las galerías y los museos contienen innumerables ejemplos de ello—. Somos capaces de identificar estas figuras literarias gracias a determinados atributos que proporcionan un nexo entre el texto y la imagen —en este caso, la corona de laurel de Apolo—: si el espectador nunca había oído hablar de Apolo, o no sabía cómo identificarlo, leía la estatua solo parcialmente, y así, parte de su significado habría quedado sin ser descubierto.

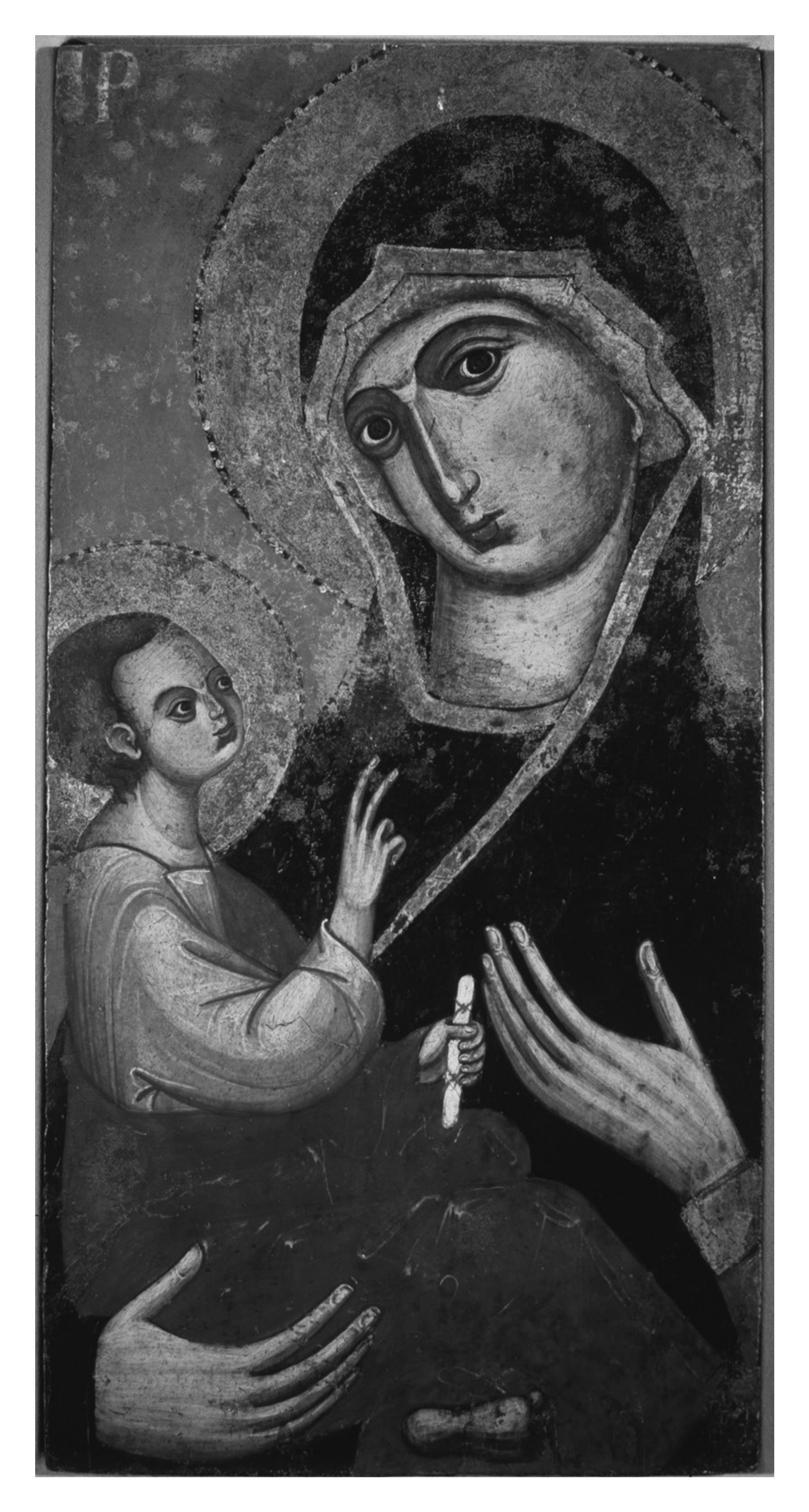
Dos cosas se extraen de la relación entre las descripciones lingüísticas y visuales. La primera es que los distintos modos de ilustrar las fuentes textuales implica que el texto no puede ser reconstruido completamente a partir de sus imágenes, así que, aunque las ilustraciones son más precisas respecto a la imagen que presentan, no son independientes de sus fuentes textuales. En otras palabras, necesitamos conocer el texto para leer la imagen.

En segundo lugar, esto tiene un impacto en el significado de las ilustraciones en la medida en que, sin duda alguna, ese significado no puede ser fijado, sino que, es condicionado por el espectador y por su conocimiento (o no) de las fuentes textuales. Y no debemos olvidar que la singularidad de la imagen proviene de la propia imaginación del artista. Todo esto permite afirmar que la obra de arte es un documento, o un archivo, que guarda una relación compleja con el texto, la historia y la condición cultural del espectador.

No he hablado aquí de la intención del artista según es cifrada por los modelos psicoanalíticos, como hice en el capítulo 5, que nos dicen que el significado de una obra puede extenderse más allá de la intención de su autor —si se la llega a conocer—. La volatilidad del significado de las imágenes es un elemento fascinante para la historia del arte, pero si aceptamos que el arte es un vehículo a través del cual las ideas pueden ser comunicadas, debe existir también cierta estabilidad. Y hay un lenguaje común, o un conjunto de convenciones simbólicas, que los artistas pueden emplear para fijar los significados de las obras de arte a un determinado nivel. Esto nos conduce a la iconografía —el estudio de los motivos en el arte y de su significado más profundo—, un punto importante para mi exposición sobre cómo leer el arte.

En la era de los ordenadores, todos estamos familiarizados con el término «icono», pero la palabra posee una historia compleja que me conduce directamente al comienzo de mi consideración sobre la iconografía. Voy a empezar con la yuxtaposición de tres iconos muy diferentes: una imagen bizantina de *La Virgen y el Niño* (figura 18), el retrato de Andy Warhol de la actriz *Marilyn Monroe* (1962; figura 19) y Mario, del videojuego *Super Mario Bros* (figura 3).

En la imagen bizantina de *La Virgen y el Niño* hay una fuerte relación entre el texto y la imagen; a saber, necesitamos conocer la Biblia cristiana para entender que esta imagen de una mujer y un niño posee un significado religioso. Debemos identificar ciertos atributos, como por ejemplo la capa o manto azul de la Virgen, o el hecho de que el Cristo niño esté sujetando un rollo de papel, que es un símbolo o prefiguración de su muerte. Pero ¿cómo podemos saber que esta imagen no es solo una representación de la maternidad, o de una figura femenina y un niño extraídos de la mitología?



18. Imagen bizantina de *La Virgen y el Niño*. Escuela de Venecia, siglo XIV.

En la *Marilyn Monroe* de Warhol vemos la imagen repetida de una de las más conocidas estrellas de Hollywood; es una representación que se ha vuelto tan familiar para nosotros, y ha sido citada tantas veces en otras obras de arte, que ha adquirido un estatus de «icono» que es proporcional al de la propia actriz.



19. La imagen repetida de la actriz de Hollywood *Marilyn Monroe*, 1962, obra de Andy Warhol, ha alcanzado un estatus de icono que se puede igualar al de la propia actriz.

Mario, de *Super Mario Bros*, nos habla de la naturaleza temporal de los iconos: estoy segura de que las generaciones que se interesan por los juegos de ordenador y por la realidad virtual lo reconocerán más fácilmente que a la *Mona Lisa*.

«Icono» viene del griego *eikon*, que significa «imagen». En los términos de la historia del arte occidental, esta palabra se suele usar sobre todo para referirse a una única imagen, creada como un elemento de veneración religiosa o de auxilio a la oración. El icono (a veces escrito *ikon*) como forma autónoma de arte surgió a partir de las tradiciones del mosaico y del fresco en el periodo bizantino antiguo, y su forma artística se ha mantenido en gran medida constante a lo largo de sus apariciones en la historia. Un icono suele ser un objeto portátil, pintado o tallado, que normalmente representa a Cristo, o a la Virgen y al Niño, en un estilo rígido o de algún modo poco original (o eso les puede parecer a los espectadores occidentales). Los artistas anónimos que produjeron estas imágenes, y quienes las usaron como apoyo para la devoción o la oración, estaban interesados solo en la reproducción de los aspectos simbólicos o místicos del ser divino, por lo que se mantienen al margen de los intereses occidentales sobre la representación del espacio y del movimiento, como sí ocurre en el desarrollo de la pintura desde el Renacimiento en adelante. Aunque los iconos eran muy frecuentes a finales del siglo V d. C., la querella iconoclasta —un debate dentro de la Iglesia cristiana acerca de la propiedad o no de ilustrar la Biblia— provocó que los iconoclastas, que se oponían a esta práctica, destruyeran numerosas obras. Pero los iconos bizantinos continuaron produciéndose en gran número hasta 1453, cuando Costantinopla cayó bajo el Imperio otomano; esta forma artística se desplazó entonces hacia el este, hacia Rusia, en donde se fabricaron iconos hasta la Revolución; en el presente, la tradición persiste en el arte griego ortodoxo.

Sin embargo, el término «icono» llegó a significar «motivo pictórico» en la escuela alemana de historia del arte del siglo XIX. «Icono» fue inicialmente empleado por estos autores para connotar la «imagen», y de este modo fue transportado a la «iconografía» —literalmente, el acto de escribir sobre las imágenes— y a la «iconología», el estudio de las imágenes. Estos campos de investigación sobre la historia del arte se centraban en el análisis de lo visual, pero a medida que se desarrollaron los métodos específicos de cada enfoque,

se puso más énfasis, antes que en la forma, en la comprensión y la interpretación del motivo pictórico.

La iconografía y la iconología son partes importantes de la historia del arte. La iconografía engloba el estudio y la interpretación de las representaciones figurales, individuales o simbólicas, religiosas o seculares; más en general, engloba el arte de la representación mediante imágenes, que pueden o no tener un significado simbólico, así como uno aparente o superficial. El término apareció por primera vez en el siglo XVIII, pero se usaba específicamente para el estudio de grabados, la forma más común de ilustración de libros; pronto se empezó a utilizar para referirse más específicamente a la historia y a la clasificación de todo tipo de imágenes y símbolos cristianos en cualquier soporte. Como hemos visto, hacia el siglo XIX se produjo una investigación mucho más sistemática sobre el arte, desde las épocas prehistóricas hasta los tiempos modernos, según la cual, mediante un análisis cuidadoso y una ordenación del archivo visual, se hizo evidente que las imágenes representacionales de los diferentes periodos y culturas poseían tradiciones iconográficas propias. No es raro ver, por lo tanto, que hoy en día este término se usa para denotar el área objeto de análisis, por ejemplo, la iconografía de las deidades egipcias, la iconografía de los retratos imperiales romanos, la iconografía cristiana, budista o la iconografía hindú, etc.

La iconografía es un importante método de investigación académica que nos permite también explorar el pensamiento desde el cual ha surgido una determinada convención de representación, en especial cuando la convención ha asumido el valor de símbolo. En este sentido, la importancia de identificar los motivos es una parte esencial de la interpretación iconográfica.

La iconografía cristiana es extremadamente rica y variada, y es la que encontramos más a menudo en las galerías y los museos occidentales. Se centra principalmente en los peligros que afronta el alma humana en la tierra en su viaje hacia la salvación eterna, y se emplean las figuras del Antiguo y del Nuevo Testamento para inculcar en las mentes de la gente los objetivos morales y los dogmas fundamentales de la religión cristiana. En la época de la Edad Media, las representaciones de las historias y de los personajes de la Biblia experimentaron muchas transformaciones y se sometieron a tales refinamientos que podemos pensar en el arte de aquel tiempo como si se tratara de algún tipo de «escritura» sagrada cuyo sistema de personajes —me refiero aquí a la iconografía— tenía que ser aprendido por cada artista y, en verdad, por cada espectador. Ese sistema estaba regido también por un tipo de

matemática sagrada, según la cual la posición, la clasificación, la simetría y el número tenían una importancia extraordinaria, y eran, en sí mismos, una parte integral del sistema iconográfico.

Desde las épocas más antiguas, la iconografía cristiana funcionó también como una suerte de código simbólico en el que, por ejemplo, en la representación de la Anunciación, la paloma representa al Espíritu Santo, o un jarrón de lirios significaba la pureza de la Virgen. Los santos tenían también atributos que servían para reconocerlos; por ejemplo, Santa Catalina de Alejandría suele ser representada junto a una rueda, su atributo, que la identifica a ella y, a la vez, al milagro relacionado con su martirio. Debe añadirse, no obstante, que las convenciones y símbolos, así como sus significados, cambian con el paso del tiempo y tras el surgimiento de otras ideas; muchos desaparecen, mientras que otros se tornan casi ininteligibles para las generaciones posteriores, aunque pueden ser recuperados solo tras un estudio intensivo. Siguiendo esta estela, la iconología es el estudio del significado contenido en los símbolos de una determinada obra de arte. Por ejemplo, en el arte cristiano, una figura crucificada boca abajo es una referencia a San Pedro, quien creyó que no era merecedor de morir de la misma manera que Cristo; esta imagen representa tanto la fe cristiana como la propia fe y humildad de San Pedro.

La iconografía y la iconología son, entonces, dos formas de análisis visual, o de leer imágenes, que derivan de la palabra «icono». Tradicionalmente, son símbolos que derivan de la común aceptación de una experiencia cultural o religiosa fácilmente reconocible. Entre los principales académicos pertenecientes a este campo de la historia del arte se encuentran Émile Mâle, Aby Warburg y Erwin Panofsky; todos ellos han escrito abundantemente sobre cómo podemos leer el arte, si bien es una forma de lectura que no está restringida al arte cristiano o al arte del pasado.

El artista holandés del siglo XVII Vermeer empleaba muchos símbolos, atributos, personificaciones y alegorías para añadir en sus pinturas seculares un significado iconográfico. Su *Lechera* (figura 14), pintada hacia 1658-1660, no solo es un ejemplo útil de cómo se lee el significado, sino que también sirve para mostrar que el análisis técnico de la fisicidad del objeto puede revelar que el artista efectuó importantes cambios mientras componía el cuadro. Las investigaciones técnicas efectuadas sobre este pequeño óleo (mide 45,5 × 41 cm), que incluyen rayos X y un cuidadoso examen de la superficie pictórica, han revelado que Vermeer eliminó varios detalles para crear un contraste más marcado entre el motivo y el fondo de la obra. Por

ejemplo, los *pentimenti* nos muestran que había un mapa, o un cuadro, en la pared de detrás de la lechera, y un cesto para la colada allí donde ahora vemos una estufa de pie. Pero una investigación más minuciosa de la iconografía de esta imagen tal vez nos diga algo más.

En primer lugar, es importante preguntarse por qué Vermeer quitó el cesto de la colada —que claramente hace referencia a los deberes de una criada de la cocina— y por qué, además, decidió remplazarlo por una estufa, que no parece tan relacionada con el rol doméstico de una criada en la cocina. Si queremos ver más allá del «valor nominal» de estas imágenes, pueden resultar útiles otros testimonios de la cultura y la sociedad de la época. Para el caso de Vermeer podemos consultar los libros de emblemas, conocidos como *Embleemboek*, en el siglo XVII en Holanda: estos volúmenes ilustrados nos hablan del significado de objetos aparentemente cotidianos que a menudo deriva de su función o está relacionado con ella. En el interior de la estufa de pie se colocaban carbones calientes para procurar el tan necesitado calor en los meses de frío invierno; por tanto la estufa de pie puede ser vista, a modo de emblema, como un símbolo de calurosa hospitalidad, amor y lealtad. Este significado simbólico se torna aún más evidente si miramos el trasfondo de la imagen: algunos azulejos decorados con pequeños Cupidos también harían referencia al amor y a una calurosa cordialidad. No queda claro si se alude al hecho de que la lechera esté enamorada, pero atendiendo a las imágenes iconográficas en este cuadro, podemos empezar a ver en él algo más que una simple escena de género.

La iconología no es solo un medio para leer el arte del pasado lejano; también puede ser de ayuda para entender el significado simbólico del arte más reciente. Por ejemplo, el monumento a Washington es un símbolo de los Estados Unidos: su obelisco hace referencia a la autoridad en el antiguo Egipto y en Roma, y es un símbolo poderoso para un país, un gobierno y una capital que acababan de instituirse. Esta imagen fue subvertida, como protesta contra la guerra de Vietnam, por el artista Claes Oldenburg en su escultura *Lipstick* [«Pintalabios»], en la que el obelisco fue transformado en un absurdo instrumento de guerra hinchable. Oldenburg formaba parte del movimiento del arte pop, interesado sobre todo en el empleo de la imaginería popular y de los símbolos de la vida cotidiana para proponer otro modo de leer el arte.

El arte pop apareció por primera vez a finales de la década de 1950, y prosperó en la de 1960 y en los primeros años de la de 1970. Usando la imaginería y las técnicas de la sociedad de consumo y la cultura popular, se desarrolló sobre todo en Reino Unido y en los Estados Unidos como un modo

de reacción contra el expresionismo abstracto allí donde este se conectaba a la riqueza y a la prosperidad de los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial y a la sociedad de consumo americana. El arte pop eliminaba las distinciones entre el «buen» y el «mal» gusto, así como entre las bellas artes y las técnicas del arte comercial. Los artistas pop empleaban una imaginería figurativa cotidiana, que obtenían de los cómics, las latas de sopa y las botellas de Coca-Cola, para expresar relaciones formales abstractas; de este modo proporcionaban una base común en la que el artista y el lego podían llegar a un acuerdo respecto del arte. Incorporando las técnicas del cartelismo y del arte comercial, así como la imaginería literaria comercial, artistas pop como Roy Lichtenstein y Andy Warhol trataron de fusionar elementos de la cultura popular y de la «alta cultura» con el fin de eliminar las fronteras entre ambas. Si pensamos ahora de nuevo en cómo Vermeer usaba objetos cotidianos a modo de «signos», queda claro que nuestra habilidad para «leer» imágenes está determinada cultural y temporalmente. Los objetos que para los comerciantes de clase media del siglo XVII en Holanda eran habituales, a nosotros nos resultan menos familiares que los de los de 1950 o 1960, pero esto no significa que Vermeer sea menos evocador o efectivo que sus homólogos del siglo XX a la hora de representar ideas.

Los métodos de representación usados por Warhol y Lichtenstein varían considerablemente, pero ambos se basan en las técnicas de la reproducción de masas utilizadas por la sociedad consumista, a la que ponen bajo análisis. Andy Warhol es conocido por sus serigrafías tanto de gente famosa como de objetos cotidianos, mientras que Roy Lichtenstein usaba en sus pinturas el estilo de los cómics, cuyas técnicas de ilustración manipulaba para conseguir un gran efecto estético. Visionaria, la obra de Andy Warhol anticipó un mundo en el que la cultura dirigida al consumo acabaría por valorar antes la marca y el objeto icónico que al individuo; de hecho, Warhol escogió su imaginería de la esfera de los objetos corrientes, como billetes de dólar, latas de sopa, botellas de refresco y cajas de detergente. A menudo se le reconoce el haber intentado tanto ridiculizar como celebrar los valores de la clase media americana mediante la eliminación de la distinción entre cultura popular y «alta cultura». La monotonía y la repetición se convirtieron en la marca distintiva de sus pinturas, compuestas por imágenes múltiples, producidas en masa, sobre serigrafía, muchas de las cuales, como el retrato de Marilyn Monroe, se basan en fotografías de periódico: Marilyn Monroe se convirtió en un *sex-symbol* famoso a nivel mundial, y en una leyenda de Hollywood tras su suicidio a la edad de 36 años en 1962, el mismo año del

retrato hecho por Warhol. Mediante esta técnica y este método de representación, Warhol reflexionaba sobre la mercantilización de la actriz y el poder de las imágenes producidas en masa.

La «realidad» de la representación de Marylin Monroe está dada en parte por el empleo de fotografías como base para la imagen. Pero la aparente verdad u objetividad de la imagen mecánicamente reproducida es tan vulnerable a la singularidad de la imaginación del artista como cualquier otro tipo de ilustración o de material textual, y no debemos olvidar que se trata de una obra de arte con todo derecho. Por ejemplo, el fotógrafo Man Ray habla sobre la «verosimilitud» de la imagen en su *Le Violon d'Ingres*. Aquí vemos, desde atrás, un desnudo femenino, cuya pose y peinado hacen referencia a los desnudos de Ingres, en especial a sus voluptuosas bañistas. El manejo realista de la pintura de Ingres es evocado en el realismo de la impresión fotográfica, pero Man Ray juega con nuestra disposición para aceptar que lo que vemos es real, como si la forma de la espalda de la mujer también representara un violín. ¿Quién lo está tocando, o puede tocarlo?

La relación ambivalente entre el arte, el artista y el espectador es real, sea verdadera o sea virtual (un entorno generado por ordenador con el que, y dentro del cual, la gente puede interactuar). *Super Mario Bros* usa la realidad virtual como parte de un juego electrónico en el que un programa de ordenador sincroniza una variedad de sonidos con una acción, animada como una película y representada en un dispositivo gráfico. Sea cual sea la hechicería técnica del juego, al igual que otras formas de representación, ha sido creado por humanos para otros espectadores humanos.

En otras palabras, si miramos un icono bizantino, un cuadro de género holandés del siglo XVII, el arte pop, una fotografía o una animación por ordenador, es la interacción entre el espectador y el objeto la que aporta al arte su significado y determina el modo en que se lee lo visual.

7. Mirar arte

Las propiedades físicas de las obras de arte tienen una importante influencia en su comprensión en tanto que objetos. Quiero aquí resaltar algunos ejemplos de diferentes medios y técnicas para producir arte, y mostrar que tener en cuenta estos factores nos puede ayudar en nuestra comprensión de la historia del arte. Cada ejemplo funciona como una suerte de viñeta que muestra cómo las propiedades físicas de una obra de arte pueden añadir otra capa de significado a su historia.

La exposición de los aspectos técnicos de cada técnica se complementa con el glosario de términos que hay al final del libro; esto debería también servir como una guía útil para saber mirar las obras de las galerías y los museos.

Bocetos y dibujos

A menudo, los procesos preparatorios que hay tras una obra de arte nos parecen tan enigmáticos como la propia obra. Un ejemplo de esto es *La Virgen y el Niño con Santa Ana y San Juan Bautista* (figura 13) de Leonardo da Vinci, fechada hacia 1500: un gran dibujo, o boceto, hecho a carboncillo y tiza negra y blanca sobre papel teñido. Se trata de un estudio preparatorio a tamaño real para el cuadro definitivo que, sin embargo, nunca fue traspasado a un panel, que es la razón por la que ha sobrevivido. Si esta composición hubiese sido trasladada a la superficie de la pintura, los contornos deberían haber sido agujereados con un punzón para luego cubrir el dibujo con hollín y dejar así una línea punteada; o bien los contornos habrían sido remarcados, dejando incisiones en la superficie por pintar a modo de guías para el artista. Estas dos técnicas implicaban la destrucción del dibujo preparatorio. Es posible que el boceto de Leonardo se salvara como una obra de arte en sí misma, aunque algunas ideas hayan sido dejadas deliberadamente inconclusas o ejecutadas con una línea irregular. Al parecer, el origen de este dibujo fue

un encargo para un cuadro que el rey de Francia Luís XII le hizo a Leonardo, quien lo empezó hacia 1508, pero que lo dejó sin terminar a su muerte; ahora se encuentra en el Louvre de París. La composición es diferente del boceto, así que tal vez Leonardo cambió de parecer en el último momento.

Durante la época del Renacimiento, el acceso al papel se volvió más fácil, gracias a lo cual han sobrevivido muchos dibujos preparatorios (anteriormente, se usaban superficies reutilizables). Los artistas más antiguos empleaban a menudo papeles oscuros que aportaban un tono intermedio para el dibujo: había papeles marrones, grises, verdes o rosas, pero los azules eran los más comunes. Estos colores eran trasladados al lienzo con facilidad, en donde tenían el mismo cometido a la hora de componer los valores de una imagen. Los experimentos con valores tonales, gracias al uso de la tiza, el carboncillo y el papel coloreado, influyeron en la obra de muchos artistas: por ejemplo, Leonardo pintó la versión final de *La Virgen y el Niño con Santa Ana y San Juan Bautista* con finas y translúcidas veladuras que, en algunas zonas, dejaban ver el dibujo de debajo; esto supone la culminación de su investigación sobre la perspectiva aérea, que Leonardo codificó en sus notas para el *Tratado de la pintura* (1490-1495).

Pintura al temple o témpera

Uno de los medios más antiguos que existen para pintar es el temple al huevo. Fue empleado por los antiguos egipcios, por los griegos y por los pintores de iconos del Imperio bizantino: además, la Iglesia ortodoxa nunca rompió con esta tradición, y hoy día lo sigue usando. Es un tipo de pintura que se compone de finas capas de pigmento seco, cuyo disolvente habitual es pura yema de huevo a la que se le ha retirado la clara, que haría que la pintura se secara más rápidamente para poder seguir aplicándola. Podía usarse agua para diluir la mezcla. Una vez fabricada, la pintura no podía ser almacenada, así que era importante que los artistas produjeran solo la cantidad necesaria para cada sesión, sobre todo si usaban pigmentos caros. Cuando está completamente seca, la pintura al temple es relativamente resistente al agua.

El soporte suele ser una madera blanda, como la del álamo o el tilo, ya que el temple requiere un fondo, o una base, algo absorbente, debido a la relativa debilidad de la capacidad aglutinante del huevo. La base de yeso, más común, que aporta una superficie suave sobre la que aplicar la pintura, es relativamente poco flexible y exige un soporte rígido.

La mezcla de pigmento y yema de huevo se diluye en agua y se aplica muy finamente; el empastado, o los efectos de textura, no son posibles ya que la pintura se quebraría y se desconcharía. Por el contrario, la superficie pintada es muy plana, y los valores tonales de los pigmentos permanecen en gran parte inalterados en cada aplicación. Por este motivo, puede entenderse que el uso del temple en la representación de *La Virgen y el Niño* (figura 18) se adecúe bien al propósito y la estética de los iconos bizantinos: la rigidez de la imagen no se debe a la falta de habilidad artística, o a las limitaciones técnicas; simplemente, se ponen en juego otras prioridades. De todas formas, la capa preliminar podía ser usada para obtener cierta modulación y tono; por ejemplo, se empleaba una capa preliminar verde para la carne que, a menudo, se ha ido borrando con el tiempo, lo que explica, por ejemplo, que muchos rostros pintados al temple tengan un matiz verdoso que resulta muy poco natural. El blanco puede mezclarse con color para ser utilizado en aplicaciones sucesivas o adyacentes y conseguir representaciones de ropajes relativamente naturalistas, cuyas sombras son aportadas por el tono más oscuro del pigmento.

El temple al huevo fue también una técnica muy usada por los artistas del Primer Renacimiento en Italia. La técnica es descrita con gran detalle por el artista del Primer Renacimiento Cennino Cennini en *El libro del arte* (1437), cuya traducción al inglés en 1899 por Christiana J. Herringham provocó un resurgimiento del interés por dicha técnica; de hecho el temple sigue usándose actualmente.

Pintura al óleo

La pintura al óleo conlleva la mezcla del pigmento con aceites secantes, por lo general aceite de linaza, que hace las veces de barniz para sellar la pintura y protegerla del agua. Ya en el siglo XIII el óleo se usaba para pintar los detalles sobre el temple; Cennino Cennini habla del empleo de este tipo de pintura, indicando que, si bien era conocido en Italia en aquella época, no se usaba demasiado.

La perfección en el uso de la pintura al óleo se le suele adscribir a los hermanos flamencos Van Eyck, que trabajaron en la primera mitad del siglo XV. La técnica fue entonces introducida por Antonello da Messina en Italia, donde gozó de una recepción entusiasta; sean verdad o no estas historias, parece que la pintura al óleo se inició en el norte de Europa e influyó en el

desarrollo de la pintura del Renacimiento italiano. Esta importante influencia de los artistas que trabajaban al norte de los Alpes sobre sus homólogos del sur nos obliga a replantearnos la imagen que hemos construido del Renacimiento, como si consistiera exclusivamente en el redescubrimiento por parte de Italia de su pasado clásico. Parece que el interés en el naturalismo y en los efectos de luz y sombra de artistas como Leonardo se debió más a la adopción de las técnicas pictóricas procedentes del norte que al arte de la Antigüedad. Hacia el siglo XVI, de hecho, el nuevo método de pintura al óleo sustituyó al temple, ya que ofrecía muchas más posibilidades para la experimentación artística. Algunos artistas siguieron usando el óleo y el temple en la misma obra, explotando las diferentes cualidades de cada técnica para lograr un mejor efecto. El óleo siguió siendo la técnica principal de los pintores hasta la introducción de las pinturas acrílicas en el siglo XX.

Los soportes más empleados para la pintura al óleo son la madera y el lienzo, ambos preparados con una base. Un dibujo preparatorio, o boceto, se transfiere entonces sobre esa base —a veces, el artista dibujaba directamente sobre su superficie con una tiza negra o roja—. Este diseño preliminar establecía los principales elementos de la composición, y después se aplicaba una capa preliminar (imprimatura) a toda la superficie de la pintura, que influía en el valor tonal del conjunto dependiendo del color escogido. Por ejemplo, un tono neutro, como el gris claro o el marrón, podía funcionar como elemento de equilibrio para otros valores tonales, y podía ser usado para crear tonos intermedios, sombras o fondos. Podemos comprobarlo en la obra de Vermeer, que usaba sobre todo el gris claro para iluminar fondos marrones —esto es evidente en *La lechera* (figura 14)—. Por el contrario, Velázquez prefería el gris claro y capas de blanco crudo para crear la interesante luz y el espacio de *Las meninas* (figura 6).

A la capa preliminar le seguía el boceto, hecho con colores básicos sobre los que se iban añadiendo detalles cada vez más finos. El proceso del óleo permitía suavizar y armonizar los colores: se mezclaba la pintura hasta quedar tersa, como en las obras de Van Eyck, o bien era aplicada libremente, como hace Rembrandt. En efecto, en el siglo XVII, la espontaneidad de la pincelada («pictoricidad») era muy admirada en la obra de Velázquez, y ya hemos visto en el capítulo 1 que es una técnica que llamó la atención de los impresionistas. Se añadía una capa final de barniz para proteger la superficie pictórica de la suciedad, los roces y el agua.

Los procesos preparatorios del arte académico —el boceto al óleo, o pintura *alla prima*, a veces conocida como *esquisse* y *ébauche*— se

convirtieron en las técnicas estándar para los impresionistas y sus sucesores: el cuadro de Monet *La catedral de Rouen* (figura 1) es un ejemplo excelente, aunque pertenece a una época tardía en la carrera del artista. La cualidad suelta de la pincelada y el juego con la textura y la luz hacen que el cuadro parezca más visualmente accesible, a pesar de que al espectador le faltan cosas que «completar» a la hora de reconocer lo que está representado. Al descubrir la velocidad a la que permitía trabajar esta nueva técnica —gracias a la cual el artista podía captar efectos de luz de una manera mucho más efectiva—, Monet pintó varias imágenes de la catedral a diferentes horas del día para tratar de mostrar cómo los objetos cambian bajo diferentes iluminaciones y condiciones atmosféricas. El aspecto inconcluso de estas obras asombró a la academia de su época, pero esta evolución en la técnica y en el modo de representación supone un momento catártico para el arte occidental.

Escultura: modelar, tallar y fundir

La escultura es el arte de representar formas naturales o imaginadas en tres dimensiones. Se incluye aquí la escultura de bulto redondo, que puede ser vista desde cualquier dirección, así como el relieve hundido, en el que las líneas están cortadas en una superficie plana.

La escultura ha sido un medio de expresión de ideas ya desde tiempos prehistóricos: conocemos pocas cosas sobre los objetos prehistóricos, pero sabemos que las antiguas culturas de Egipto y Mesopotamia produjeron un gran número de esculturas, que a menudo eran monolíticas, y que tanto se empleaban en rituales religiosos como eran admiradas por su belleza estética. De igual modo, en las antiguas Américas y en Asia se emplearon sofisticadas técnicas y estilos para producir esculturas simbólicas.

El origen de la tradición de la escultura europea se remonta al trabajo en relieve y a la escultura de los antiguos griegos, que bien podrían haber recibido influencia del arte egipcio. Los periodos clásico y helenístico se centraron principalmente en la representación de la idealización intelectual de su motivo principal: la forma humana. El concepto fue tan magníficamente realizado según un modo de hacer naturalista que durante siglos se convirtió en la inspiración para el arte europeo, como hemos visto, por ejemplo, en el *Apolo del Belvedere* (figura 7), una copia romana de un original griego que es un gran ejemplo de las preocupaciones artísticas de la época y de la influencia que los griegos tuvieron sobre las tradiciones posteriores.

La escultura abarca una variedad de técnicas, incluyendo el modelado, el grabado y la fundición, cada una de las cuales otorga a la obra una estética o un carácter diferenciado. Por ejemplo, modelar en soportes como la arcilla o la cera permite el añadido, así como la sustracción del material, y es altamente flexible. La antigua técnica de la cocción de la arcilla, desde la simple terracota hasta elaboradas cerámicas vidriadas, ha producido algunas obras notables, geográfica y temporalmente dispersas. Por el contrario, grabar en distintos materiales, tales como la piedra, la madera, el hueso y, más recientemente, el plástico, suele verse limitado por el bloque original a partir del cual el material debe ser sustraído: el *Apolo del Belvedere* (figura 7) es una muestra de cómo funciona el proceso sustractivo de la talla. Esto puede sugerirnos la idea de una figura que es revelada gradualmente a partir de la piedra, algo que resulta evidente en obras como *La mano de Dios* de Rodin (figura 17). Aquí, las marcas del cincel y del martillo aún pueden apreciarse en el mármol, demostrando que el proceso de talla consiste en un refinamiento gradual hasta llegar al acabado suave y pulido de aquellas partes de la figura que emergen del bloque de mármol.

La fundición es una técnica de reproducción que duplica la forma de un original, independientemente de que haya sido modelado, tallado o construido, pero también hace posible ciertos efectos que son imposibles con otras técnicas. Obras pesadas en su parte superior requerirían un soporte externo si estuviesen hechas de arcilla o de piedra, pero pueden mantenerse solas con la técnica, más ligera, del metal fundido en hueco.

La fuerza elástica del bronce permite una gran libertad en la composición de las obras. Los griegos sobresalieron en la escultura en bronce, como se ve en los ejemplos de obras que han sobrevivido, como el *Zeus de Artemisia*, en el Museo Nacional de Atenas, y *El auriga de Delfos*, en el Museo de Delfos. Volviendo al *Apolo del Belvedere*, podemos ver —en la copia en otro material, en este caso el mármol, de una obra en bronce— las diferentes cualidades de los materiales no solo en términos compositivos sino respecto al efecto del conjunto: el blanco sereno del mármol (actualmente conocemos la mayor parte de las esculturas griegas gracias a este medio) habría producido un fuerte contraste de haberse colocado junto al original griego, de brillante bronce y, tal vez, cubierto con ropa real y guirnaldas de flores. Los griegos y los chinos dominaron el proceso de la cera perdida para fundir bronce, y los escultores del Renacimiento italiano resucitaron estas prácticas de fundición, como se ve en las puertas de Lorenzo Ghiberti para el Baptisterio de San Giovanni en Florencia, conocidas como «Las puertas del Paraíso». La

descripción clásica de la fundición de bronce en el Renacimiento se puede leer en la *Autobiografía* de Benvenuto Cellini (1558-1562).

Cómo el conocimiento técnico aporta información a la historia del arte

Este breve repaso de algunas de las técnicas empleadas en la producción de obras de arte demuestra que los artistas no siempre se ven constreñidos por el medio con el que trabajan, sino que toman importantes decisiones al margen de las limitaciones de los materiales y de las técnicas. Es necesario, por tanto, que conozcamos las técnicas y los procesos empleados por los artistas —y el glosario que sigue permite desarrollar este punto—, pero es también esencial entender claramente la interacción entre las cualidades del medio y de la técnica, así como de las decisiones que toman los artistas. Comprendiendo esto, los modos de pensar, escribir, presentar y leer la historia del arte se podrán relacionar directamente con la obra en vez de operar a distancia de ella.

Glosario

Las palabras en *cursiva* indican los encabezados de las entradas correspondientes en este mismo glosario.

alla prima, pintura: pintar, normalmente en vivo, de una manera directa: completar un cuadro en una única sesión, o mientras la pintura se encuentra aún húmeda. Originalmente era una técnica para hacer bocetos al óleo, pero fue adoptada por los impresionistas para producir obras de arte definitivas, pintadas fuera del estudio del artista.

base: la primera superficie sobre la que se aplica el color. Por lo general, se refiere no al *soporte* sino a una cubrición opaca. Tradicionalmente, la base es una preparación de óleo blanco opaco sobre el *lienzo*, o de tiza, o *yeso*, mezclados con *cola* animal sobre un panel de madera.

base coloreada: color mezclado con blanco como base para proporcionar un fondo uniforme y opaco.

barniz: película superficial protectora que aporta una apariencia superficial brillante o mate a la pintura, y que a menudo se aplica sobre la obra acabada. Las *veladuras* a veces se añaden después de esta fase.

bronce: el bronce es ideal para fundir obras de arte: fluye por todas las grietas del molde y reproduce perfectamente todos los detalles hasta de la más delicada escultura. Es maleable bajo la herramienta del grabador, y resulta admirable para el trabajo de *repujado*.

capa preliminar: pintura preliminar que a menudo esboza la composición, normalmente monocroma, o modela las áreas sobre las que se aplicarán más tarde las sucesivas capas de color.

cera perdida: método para fundir bronce usando un núcleo de barro con un revestimiento de cera y colocado en un molde. La cera se derrite en el molde y se drena; más tarde el bronce fundido se vierte en el espacio que

ha quedado libre originando una escultura hueca tras retirar el núcleo de barro.

claroscuro (*chiaroscuro*): método de pintura que trabaja la iluminación con un fuerte contraste, a menudo extrayendo reflejos a partir de una escena oscura. El término puede referirse también a un elemento que presente este efecto en cualquier pintura. Esta técnica se vio por primera vez en la obra de Leonardo da Vinci.

cola: preparación gelatinosa o glutinosa, hecha de pegamento o fécula, que se emplea para rellenar los poros del *soporte* de tela (por lo general, *lienzo*) o de papel, o como una *base* adhesiva para el pan de oro en los libros. En pintura se utiliza para sellar la superficie del soporte y protegerla así del ácido, volviéndola menos absorbente.

disolvente: líquido aditivo usado para aplicar pigmentos a modo de pintura, por ejemplo, aceite de linaza o yema de huevo (ver *témpera*). El tipo de disolvente influye en el tiempo de secado y en la elasticidad de la capa de pintura cuando se seca.

emulsionar: raspar, restregar o arrastrar una capa ligera de color ligeramente opaco, o semiopaco, sobre una *capa preliminar* oscura con un pincel de cerdas, dejando que surja la capa de debajo. Esta técnica fue usada por Constable y Turner para crear efectos de nubes en sus paisajes.

fresco: una forma de pintura mural usada desde la Antigüedad. Fue muy popular durante el Renacimiento italiano: la pintura se fabricaba con pigmento disuelto en agua y se aplicaba sobre un enlucido reciente o sobre cal húmeda. Una vez seca, la pintura se vuelve parte integrante de la pared. Es una técnica rápida que ofrece pocas oportunidades para volver a trabajar sobre la imagen.

grisalla: pintura monocromática, normalmente en varios tonos de gris, que puede producir el efecto de un relieve esculpido en piedra. El término también se refiere a la *capa preliminar* de una obra, en la que el color se aplica sobre la grisalla, que funciona como un color opaco, semiopaco o transparente.

iluminación: el *tono* más iluminado de una pintura.

impasto: pintura aplicada con mucha materia, con un pincel de cerdas o una espátula, con el fin de crear una textura superficial. El término a menudo

se usa para describir la técnica de los pintores impresionistas, pero también puede verse en la obra de Rembrandt.

imprimación: técnica para cubrir una superficie (*soporte*) con un revestimiento preparatorio de color: un primer revestimiento o capa de pintura, *cola*, etc., se aplica sobre toda superficie como *base* o sellador. El término «imprimación» se usa a menudo para describir una base de pigmento y aceite aplicada sobre una tela de *lienzo* o lino.

imprimatura: *base* de óleo, a menudo de un *tono* neutro o pálido, que se emplea como una capa base de pintura al óleo.

lapislázuli: pigmento azul denso, muy caro, hecho de lapislázuli molido, una piedra semipreciosa.

lienzo: *soporte* para el cuadro, hecho de lino y tensado sobre una estructura.

modelado: en pintura, indica la forma tridimensional de un objeto obtenida mediante diferentes *tonos*; a veces se habla de modelar a través del color, o de crear la ilusión de volumen pintando los efectos de luz y sombra en las formas; otras veces se dice modelar con la luz y la sombra. En escultura, el término indica una técnica que tiene que ver con el uso de un material maleable, como la arcilla o la cera. La técnica se ejemplifica también en las obras en metal fundido y yeso que se hacen a partir de un molde del original en arcilla. El molde se realiza siguiendo el procedimiento de la *cera perdida*.

paleta: instrumento —por lo general, una tabla plana que se sostiene con una mano— sobre la cual el pintor dispone, o mezcla, sus colores, o una selección de colores, para ser empleados en una técnica pictórica. «Paleta limitada» se refiere al empleo por parte del artista de un número restringido de colores o *tonos*.

papel: los antiguos artistas usaban a menudo papeles coloreados (los más comunes son marrones, grises, verdes, rosas y azules) que funcionan como tonos intermedios para los dibujos. Leonardo y otros realizaron valiosos estudios sobre lino azul, conocido como «lino de Reims».

pentimento: líneas o colores visibles a través de la pintura que se había usado inicialmente para ocultarlos y que cada vez se vuelve más transparente. Revela los lugares en los que el artista efectuó cambios en sus composiciones.

pergamino: también llamado *vellum*, es una piel de cordero sin pelo, estirada y recortada, y luego preparada con tiza y piedra pómez que se extiende sobre un *soporte* de madera.

relieve: en escultura, la proyección tridimensional a partir de un fondo plano. En el altorrelieve, la protrusión es grande; en el bajorrelieve, la protrusión es sutil, y en el mediorrelieve, es intermedia entre las dos.

repujado: en el trabajo en metal, martillear hasta generar un relieve en el lado opuesto.

soporte: material sobre el cual se aplica la *cola*, la pintura, etc. Un soporte puede ser rígido o flexible. El material más corriente para soportes rígidos es el panel de madera, que puede fabricarse con muchos tipos de madera, como la del chopo, el roble o la caoba. Varios paneles encolados entre sí, machihembrados, con las vetas en direcciones opuestas, proporcionan un mejor soporte que un solo tablón sólido, más proclive a curvarse o deformarse. Los soportes flexibles, en cambio, se fabrican con tela o *papel*. El *lienzo* de tela, por lo general lino, se extiende sobre una estructura o panel. La tela es el punto más débil para la supervivencia de una pintura, pero es ligera y transportable, y la posibilidad de repararla con facilidad la convierte en una elección perdurable.

tallar: los talladores han usado a lo largo de los siglos muchos tipos de martillos, cinceles, taladros, medidores y sierras. Para llevar a cabo obras monumentales a partir de pequeños modelos, se han desarrollado varios métodos mecánicos que permiten aproximarse a las proporciones del modelo original.

temple o témpera: método de pintura que emplea pigmentos suspendidos en una emulsión y diluidos en agua. La clara de huevo fresca es tradicionalmente el *disolvente* más común para la témpera. La témpera se utilizó en el antiguo Egipto, Grecia y el Imperio bizantino, y en Europa, en la época medieval y en el Primer Renacimiento para las pinturas delicadas; empezó a dejar su sitio al óleo en el siglo XV.

tierra verde: pigmento verde transparente muy ligero, tradicionalmente empleado como *capa preliminar* para los tonos de la carne.

tono: la gradación de luminosidad u oscuridad de un color.

veladura: película de color transparente que cubre una *capa preliminar* seca. Es una técnica habitual en la obra de artistas como Tiziano y Rubens.

vellum: véase *pergamino*.

verdaccio: *capa preliminar* verdosa a menudo usada para el *temple* (véase *tierra verde*).

yeso: en España y en Italia era yeso (sulfato cálcico) mezclado con *cola* animal y aplicado como *base* sobre un sustrato de madera. En el norte de Europa, una base similar de tiza (carbonato cálcico) se usaba con un aglutinante de cola. Se aplicaba una primera capa gruesa, conocida como *gesso grosso*, y a continuación otras capas más suaves llamadas *gesso sottile*, que podían ser pulidas para obtener un fino acabado. Algunos artistas tardíos únicamente aplicaban una sola capa de *gesso sottile*.

Referencias

1. ¿Qué es la historia del arte?

Judy Chicago, *The Dinner Party*, Penguin, 1996.

2. Escribir historia del arte

Jackob Burckhardt, *The civilisation of Renaissance Italy* (1860), trad. ing.: S. G. Middlemore, Phaidon, 1961 (trad. cast.: *La cultura del Renacimiento en Italia*, Akal, 2004).

Ernst Gombrich, *The Story of Art* (1950), Phaidon, 2007 (trad. cast.: *La historia del arte*, Phaidon, 2010).

W. T. J. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, 2006 (trad. cast.: *¿Qué quieren las imágenes?*, Sans Soleil Ediciones, 2017).

Linda Nochlin, «Why Have There Been No Great Women Artists?» (*Art News*, enero 1971), en Linda Nochlin, *Women, Art and Power*, Harper and Row, 1988, pp. 145-177 (trad. cast.: «¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?», en J. Casamartina i Parassols y P. Jiménez Burillo eds., *Amazonas del arte nuevo*, Fundación Mapfre, 2008).

Plinio el Viejo, *Natural History* (77 d. C.), en *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, trad. ing.: K. Jex-Blake, Ares, 1976 (trad. cast.: *Historia natural*, Cátedra, 2002).

Griselda Pollock y Rozsicka Parker, *Old Mistresses*, Routledge and Kegan Paul, 1981.

Giorgio Vasari, *Lives of the Artists* (1550, 1568), trad. ing.: George Bull, *The Lives of the Artists*, 2 vols., Penguin, 1987 (trad. cast.: *Las vidas: de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Cátedra, 2011).

Johann Joachim Winckelmann, *Imitatio of the Painting and Sculpture of the Greeks*, 1775, trad. ing.: Elfriede Heyer y Roger C. Norton, *Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*, Open Court, 1987 (trad. cast.: *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, Fondo de Cultura Económica de España, 2008).

3. ¿Una historia del arte global?

David Carrier, *A World Art History and its Objects*, Pennsylvania State University Press, 2008.

James Elkins, *Is Art Hisotry Global?*, Routledge, 2007.

David Summers, *Real Spaces: World Art Hsitory and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, 2003.

4. Presentar la historia del arte

John Summerson, *What is a Professor of Fine Art?*, University of Hull, 1961.

5. Pensar sobre historia del arte

Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, Georg Publishers, 1986.

Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, University of Chicago Press, 1978 (trad. cast.: *La verdad en pintura*, Paidós Ibérica, 2001).

Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, 1790 (trad. cast.: *Crítica del juicio*, Tecnos, 2007).

6. Leer arte

Émile Mâle, *Religious Art in France: The Late Middle Ages. A Study of Medieval Iconography and its Sources*, Princeton University Press, 1992 (trad. cast.: *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Encuentro, 2002).

Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Westview Press, 1972 (trad. cast.: *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, 2001).

Aby M. Wargburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, trad. ing.: Michael P. Steinberg, Cornell University Press, 1995 (trad. cast.: *Recuerdos del viaje al territorio de los indios pueblo en Norteamérica*, Siruela, 2018).

7. Mirar arte

Benvenuto Cellini, *Autobiography*, trad. ing.: Geroge Bull, Penguin, 1999 (trad. cast.: *Vida*, Alianza Editorial, 2018).

Cennino Cennini, *Craftsman's Handbook*, trad. ing.: Christiana J. Herringham, Allen and Unwin, 1899 (trad. cast.: *El libro del arte*, Akal, 1988).

The Notebooks of Leonardo da Vinci, Irma A. Richter (ed.), Oxford World's Classics, 1998 (trad. cast.: *Tratado de la pintura*, Akal, 2004).

Para seguir leyendo

Dana Arnold, *A Short Book About Art*, Tate Publishing, 2015 (trad. cast.: *Entender el arte*, Gustavo Gili, 2019).

John Berger, *Ways of Seeing*, 1972, Penguin Classics, 2008 (trad. cast.: *Modos de ver*, Gustavo Gili, 2016).

David Carrier, *A World Art History and its Objects*, Pennsylvania State University Press, 2008.

Ernst Gombrich, *The Story of Art*, 1950, Phaidon, 2007 (trad. cast.: *La historia del arte*, Phaidon, 2010).

Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, 1985.

W. T. J. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, 2006 (trad. cast.: *¿Qué quieren las imágenes?*, Sans Soleil Ediciones, 2017).

Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminism and the Writing of Art's Histories*, Routledge, 1999.

David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon, 2003.

Lista de ilustraciones

12. *Tres damas adornando un busto de Himeneo*, 1773, sir Joshua Reynolds; retrato de las hermanas Montgomery. Digital image © Tate, Londres, 2019.

13. *La Virgen y el Niño con Santa Ana y San Juan Bautista*, *ca*. 1500, Leonardo da Vinci, boceto. National Gallery, Londres. DEA Pictura Library/De Agostini Editore/age fotostock.

14. *Criada con una jarra de leche, La lechera*, *ca*. 1658-1660, Jan Vermeer. Rijksmuseum, Ámsterdam, adquirida con la colaboración de la Vereniging Rembrandt.

15. *Los cuatro evangelistas*, siglo IX, manuscrito iluminado de un Evangelio carolingio de la catedral de Aquisgrán. Catedral de Aquisgrán/Akg-images.

16. *Ahu Akivi*, Isla de Pascua. iStock.com/Hanis.

17. *La mano de Dios*, 1896, Auguste Rodin, mármol, 95,5 × 75 × × 56,5 cm. Museo Rodin, París. De Agostini Picture Library/De Agostini Editore/age fotostock.

18. *La Virgen y el Niño*, siglo XIV, Escuela veneciana. © Arte & Immagini srl/Corbis via Getty Images.

19. *Marilyn Monroe*, 1962, Andy Warhol, serigrafía. Colección privada. © 2019, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./DACS, Londres.

El editor y la autora se disculpan por cualquier error u omisión que haya en esta lista. Si se les notifica, lo rectificarán encantados en cuanto tengan la oportunidad.



Dana Arnold (Reino Unido, 1961). Es una historiadora del arte y académica británica, especializada en historia de la arquitectura. Desde 2016 es profesora de Historia del Arte en la Universidad de East Anglia. Anteriormente enseñó en la Universidad de Leeds, la Universidad de Southampton y la Universidad de Middlesex.

El 4 de abril de 2006, Dana Arnold fue elegida miembro de la Sociedad de Anticuarios de Londres.

